مسرحنا
MASRAHONA

وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة

32 صفحة

الثمن واحد جنيه

مسرح الدولة.. يرقص!!



«بنات بريتون يرقصن» لوحة للفنان الفرنسي جوجان

عادل إمام ممثل حرم نفسه متعة الاكتشاف

الواسطة وليس الموهبة شرط القبول فى معهد المسرح

التليفزيون المصرى يضطهد برامج المسرح

أسبوعية ـ السنة الأولى ـ العدد السادس ـ الاثنين 7 شعبان 1428هـ ـ 20 أغسطس 2007 م

مســرحنا

تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة:
د. أحمد نوار

رئيس التحرير:
يسرى حسان

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان
قصر ثقافة الجيزة - ت. فاكس35634313
E_mail:masrahona@gmail.com



● بدأ المخرج محمد المالكى فى وضع اللمسات النهائية للعرض المسرحى «أنت حر» للكاتب لينين الرملى، الذى تقدمه فرقة المسرح التابعة لمركز الفنون بالشباب والرياضة ببورسعيد، للمشاركة فى المسابقة السنوية للمسرح التى ينظمها المجلس القومى للشباب ويشارك بالتمثيل فى العرض: سليمان رضوان، مجدى الشناوى، محمد فتحى، عمر كمال، ريهام متولى.

فى أعدادنا القادمة

■ محاضرة لـ بيتر بروك عن «صناعة المسرح»
■ نص مجهول ومفقود لنجيب سرور ينشر لأول مرة
■ الميتاذات فى المسرح السكندرى.. دراسة لمحمد السلامونى
■ أجرأ حوار مع الناقد الكبير فاروق عبدالقادر
■ كيف يصنع عبدالكريم الخطيبى مسرحاً من جسد الإنسان وفكره.. مقال يكتبه من المغرب د. يوسف الريحانى
■ د. محمد السيد إسماعيل يكتب عن مسرحية تفاحة العم قريرة للكاتب الليبى البوصيرى عبدالله

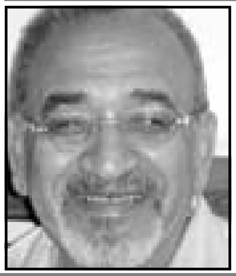
المرآة والمرايا



الإسكافى ملكاً بدأ على القومى.. لقاءات مع أبطال العرض.. ص 6

التليفزيون المصرى يضطهد برامج المسرح الدليل.. ص 4

أسقفية شبرا الخيمة تستعد لمهرجانها الرابع عشر.. ص 5



رأفت الدويرى يبوح بأوجاعه.. ص 7

فيروس الواسطة وصل إلى الفن والتقطناه.. ص 8

انتقام صياد السمك.. نص مسرحى صينى ترجمه عن الإنجليزية محمد السيد عيد.. صفحات 21:26





أحمد عبد الرازق أبو العلا يقدم روشتة لإصلاح نوادى المسرح.. ص 18

جمال ياقوت يكتب عن كابوس ستروندبرج فى المعدية.. ص 20

إذا أردت أن تصبح ممثلاً موهوباً اقرأ.. ص 29

حكايات وأخبار من زمان فى كان ياما كان.. ص31:30



متابعات نقدية للعروض المسرحية
صفحات من 17:9

لوحة الغلاف



«بنات بريتون يرقصن» (1888) - زيت على كانفاس
للفنان الفرنسى جوجان
■ مقاس 71×92 سم ■ بول جوجان « 1848-1903»

الفراغ

الفراغ المسرحى الذى تحدده منطقة التمثيل مهما كان نوعها أو مساحتها يستمد نبضه وحياته من العناصر التى تتهيأ للظهور فى هذا الفراغ المهيب، إنه عالم ساحر يتبدل ويتغير فى كل لحظة يمر بها وفق معايير متغيرة بتعدد الأعمال الفنية المسرحية، التى تقبل أن تضيف إليها وتبتكر وتستحدث من عناصر فى هذا الفراغ المتغير، ويراعى المبدع فى هذا الفراغ تقسيماته وإمكاناته ومواطن القوة والضعف؛ بل كيف يعزز مكاناً وكيف يبرز عنصراً ويجعله بطلاً؛ وكيف يتوارى آخر فى علاقة تبادل وتغير، لتنشأ فى هذا الفراغ المسرحى تكوينات بصرية معبرة وفى تتابع بنائى يكون قوامه العرض المسرحى.

هذا الفراغ تتفاعل فيه عناصر الصورة المرئية تفاعلاً مقصوداً من قبل واضع العناصر المادية المرئية فى الفراغ المسرحى؛ أى يكون لديه القدر الكافى من الإدراك لمعنى الشكل واللون، ويكون لديه الحد الأدنى من القدرة على صياغة تكوين تشكيلى فى الفراغ المسرحى.

ففى لوحة جوجان (بنات بريتون يرقصن) نجد البناء فى اللوحة عبارة عن فراغ يضم فى العمق مجموعة أبنية متواضعة فى ألوان داكنة ومنسجمة، وأشجاراً تتعانق مع الأبنية وخلفهن خط الأفق، وتغلفهن جميعا سماء صافية يكسوها ضوء ذهبى مستمد من الشمس، بينما فى الصدارة نجد ثلاث فتيات يرقصن وهن متشابكات الأيدى فى حالة حركة وتتابع دائرى موح بالحركة المستمرة ونقل الحركة إلى جرو صغير يلعب أمامهن ليحدث إيقاعاً تشكيلاً متوازناً، ولكى يميز الفتيات استخدم أكثر من عنصر تمييز منها اللون الداكن القوى فى الفستان وتعارض معه غطاء للرأس وحرملة بيضاء ناصعة، ولون الأرض بالأصفر الذهبى وأشرقت الشمس على وجوههن فتألقت براءتهن. وبالرغم من اللون الداكن فى فساتينهن والمريلة التى تعكس الوضع الاجتماعى لهن وأحذيتهن التى تجسد مدى فقرهن إلا أن جوجان صنع منهن تشكيلاً طفولياً رائعاً عن طريق صياغة تكوينهن العفوى والبرىء ووضع لكل فتاة وردة حمراء مزهرة على صدرها لينتصر للبراءة والعفوية والحرية التى بدت على وجوه الفتيات الثلاث اللائى حلقن كفراشات ملونة فى حقول القمح بعد حصادها وهو ما نألفه فى ريف مصر بعد كل حصاد.

والتعبير عن الفراغ هنا عمل إبداعى ذو بعدين، أما فى فراغ المسرح فيكون ثلاثى الأبعاد، ويستفاد هنا من الفن التشكيلى فى كيفية تحقيق التوازن بوضع العناصر المرئية بشكل مبتكر يثير الدهشة ولا يتسلل منه الملل، ويستمد حياته من الحيوية فى خطوطه المرنة مع رقة وضع الألوان، كلها عناصر يستفيد منها المنظر المسرحى ليصبح مؤثراً ومتفاعلاً مع المتلقى الذى يسعد دائما عندما تدهشه ابتكارات المبدع.

■ صبحى السيد

مختارات العدد من كتاب « معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية» للدكتور إبراهيم حمادة

أعضاء نوادى المسرح فى انتظار ورش التدريب

منذ أكثر من ثلاثة أشهر اعتمد د. أحمد نوار رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، مشروع ورش تدريبية متخصصة لهواة نوادى المسرح بالأقاليم الثقافية الخمسة، ورغم ذلك لم يتم تنفيذها حتى الآن.

د. محمود نسيم مدير عام المسرح، أكد أن سبب تأخير عقد هذه الورش يعود لانتهاء العام المالى قبل تنفيذها، وتأخر صرف الاعتمادات المالية، ولأسباب أخرى واجهت الأقاليم، منها: أن الوقت لم يكن مناسبا لتنفيذ الورش وانشغال فرق المسرح بتقديم عروضها للموسم السابق، وقال نسيم إنه لم يكن متاحاً للإدارة أن تنفذ خمس ورش تدريبية بالأقاليم بجانب الورشة المركزية فى أقل من شهرين، لأننا لا نريد تنفيذ ورش تقليدية ونمطية.



■ د. محمود نسيم

تقول عبير على مسئولة الورش والتدريب بإدارة المسرح، إن ما كان يقام فى الأقاليم من قبل لا علاقة له بالورش، لكنها مجرد محاضرات تلقينية ونظرية لشباب المسرح وتكون النتيجة سلبية، وترى عبير على أن السبب فى ذلك يعود لاعتماد كل إقليم على فنانيه المحليين لإلقاء المحاضرات مما يعوق عملية تبادل الخبرات الفنية.

وعن الورشة المركزية التى أشرفت على تنفيذها وإعداد برنامجها تقول عبير على إن الهدف منها هو تدريب الفنان على كل شىء ينمى قدراته مع تبادل الخبرات فى مدة مكثفة وبشكل عملى وسيتم وضع خطة الورشة القادمة بعد تفادى السلبيات التى لوحظت فى الورشة السابقة واختيار المشاركين بعناية كبيرة..

أشارت عبير إلى أن السبب فى عدم إقامة ورش الأقاليم حتى الآن يعود لعدم توافر الاعتمادات المالية وقت موافقة رئيس الهيئة على مشروعها، إضافة إلى عدم وضع تصور محدد لصيغة تنفيذها، لذلك أقيمت الورشة المركزية أولاً!!

■ عفت بركات



عبد القادر مرسى ..وداعًا

عندما يكون المسرح الإقليمى هو مسرح المستقبل – كما يذهب معظم النقاد – فإن خسارة المسرح الإقليمى لأحد أهم مبدعيه تعنى خسارة فادحة لمسرح المستقبل أو فلنقل لمستقبل المسرح!!

فقد رحل عن عالمنا فى الأسبوع الماضى عبد القادر مرسى أحد المخرجين القلائل الذين تعتمد عليهم الحركة المسرحية فى الأقاليم فى دعم مسيرتها وتطويرها وتأكيد هويتها .

قدم عبد القادر مرسى 21 عرضًا مسرحيًا استلفتت جميعها أنظار النقاد، ينبض فيها كلها الوعى بالمجتمع وبالمسرح ويتأكد فيها إبداع عبد القادر مرسى مؤلفا ومخرجا، منذ "طلقات من حجارة" لفرقة نادى مسرح بورسعيد عام 1990 من تأليفه وإخراجه ثم "رحلة دون كيخوته فى البلاد المخووته"، فى المهرجان الأول للمسرح الحر عام 1999 من تأليفه وإخراجه، واستوقفت "البطاحيش" الجمهور والنقاد، وهى من تأليفه وإخراجه وحلصت على جائزتين : العرض الأولى والإخراج الثانية فى المهرجان الثانى لنوادى المسرح 1992 ، وكانت لفرقة نادى مسرح بورسعيد ، ثم جاءت (حكاية دعبل) لتبهر المشاهدين عندما قدمتها فرقة بيت النصر ببورسعيد عام 1993، وتفوز بثلاث جوائز : العرض الأولى ، الإخراج الأولى، الديكور الثانية.

يؤكد عبد القادر مرسى تميزه ورسوخ أقدامه « فى حواديت النصر» لفرقة قصر ثقافة رفح 1994 من تأليف محمود عبد الله و«الغجرى» لقومية الوادى الجديد 1995 لبهيج إسماعيل، «وقصر الأحلام » لمسرح الطفل ببورسعيد 1995 تأليف غريب صبحى ، ثم يؤلف ويخرج «العزف على الأسلاك الشائكة» النادى مسرح رفح، كما يؤلف ويخرج (الغربال) التى فاز عليها نادى مسرح بورسعيد فى المهرجان الخامس لنوادى المسرح 1995 بثلاث جوائز العرض الثانية، والإخراج الثانية، والتأليف الأولى، ويتم تألقه وإبداعه فى "رحلة حنظلة" لقصر ثقافة رفح، تأليف سعدالله ونوس وقد فازت بجائزتى الإخراج الثانية والعرض الثالث عام 96.

عبدالقادر مرسى المعجون بهموم مسرح الأقاليم حتى النخاع يخرج "البراوى" لفرقة العريش القومية من تأليف محمد زهدى عام 1996 ، و«ألو يا أمم» لفرقة أسوان عام 1997 تأليف مصطفى اللبان و«شاهد ملك» لقومية قنا تأليف بهيج إسماعيل عام 1998 وتفوز بجائزتين العرض الثانية والإخراج الثانية وعام 97 يخرج "قط بسبع ترواح" للأقصر تأليف رأفت الدويرى، ثم "إعدام فار" لفرقة نادى مسرح الأقصر 1999 من تأليفه وإخراجه ، وتفوز بالجائزة الثانية فى السينوغرافيا، كما يفوز بها نادى بورسعيد عام 2000 بجائزة العرض المتميز ومازالت فى ذاكرة المشاهدين "رأس المملوك جابر" لسعد الله ونوس التى أخرجها الراحل لفرقة العريش القومية 2001 و"مولد سيدى طناش" لقومية قنا عام 2003 من تأليفه وإخراجه و"طاقة شوف" لقومية الأقصر عام 2003 تأليف علاء المصرى .

قائمة حافلة بالإبداع المتميز من مبدع متميز رحم الله عبد القادر مرسى.

إقرأ ص10

فنون الحكى والأساطير فى مهرجان إسكندراما..!!

تشهد مدينة الإسكندرية فى العشرين من أكتوبر القادم افتتاح فعاليات مهرجان "إسكندراما" السنوى حيث تقدم العروض المشاركة فى برنامجه بأتيليه الإسكندرية.

ويقول حمدى سالم "مدير المهرجان" إنه وللعام الثانى على التوالى تقرر اعتماد دورة هذا العام على فنون الحكى مع إضافة ما يعرف بفن "البوح"، وهى محاولة لتمييز المهرجان وعروضه عن بقية المهرجانات المسرحية التى يتم تنظيمها سنويًا .

وأشار سالم لحقيقة أن تنظيم مهرجان لفنون الحكى ليس جديدًا حيث تمت إقامة مهرجانات مشابهة فى أمريكا اللاتينية فى أوائل السبعينيات والأمر ليس بدعة خاصة بمهرجان "إسكندراما".

وأكد حمدى سالم، أنه يحلم بتنظيم دورة خاصة من المهرجان لتقديم الأساطير الشهيرة الموجودة فى تراث الشعوب المختلفة وجارى الآن إعداد مسرحيات فى إطار هذا الاتجاه لتقديمها العام القادم، والمؤكد أنه يمكننا التعرف على عادات وتقاليد الشعوب من خلال أساطيرها، وقد رحب عدد من فنانى بلدان آسيا وأمريكا اللاتينية بالفكرة، وسيتم تنسيق إقامة هذا المهرجان بالمشاركة مع أتيليه الإسكندرية أيضًا مع البحث عن مصدر تمويل مناسب لدعم إقامة المهرجان بشكل لائق.

■ أحمد زيدان



عودة الروح لمسرح سوهاج

شهدت فرق المسرح التابعة لفرع ثقافة سوهاج حالة من النشاط، حيث تم تقديم عدد من العروض المسرحية خلال الموسم الأخير بعد الكثير من المعوقات التى واجهت هذه الفرق خلال الفترة الأخيرة.

محمد موسى تونى – مدير عام فرع ثقافة سوهاج – قال إن العروض المسرحية التى تم تقديمها هذا العام شهدت إقبالاً جماهيرياً كبيراً بجانب تميزها لاعتمادها على نصوص مسرحية جيدة.

ففى بيت ثقافة جرجا تم تقديم العرض المسرحى «ملاعيب ابن عروس» للمؤلف والشاعر صفوت البططى والإخراج لشعبان عبده وديكور خالد عبد الصبور وموسيقى وألحان محمد عبد المنعم وصمم رقصاتها محمد حميد.

وفى الوقت نفسه تم تقديم مسرحية «أطياف حكاية» بفرقة قصر ثقافة أخميم، من تأليف يس الضوى وإخراج خالد أبو ضيف وديكور أحمد أبو طالب وألحان حماد الشاذلى، وأكد محمد موسى أن هذا العرض تم اختياره لإعادة عرضه بعدد من مراكز وقرى سوهاج بجانب مسرحية «طرح الصبار» للمؤلف محمد موسى والمخرج أحمد الليثى وألحان محسن البدرى وديكور مختار المحجوب وتقدمها فرقة بيت ثقافة طهطا.

وفى فرقة سوهاج القومية، تم هذا العام تقديم العرض المسرحى «طلوع النهار أول الليل» للكاتب محمد عبد الحافظ ناصف، والمخرج محمد حلمى فؤاد، وتم عرضها على مسرح مركز شباب مدينة سوهاج وكتب أشعارها صفوت البططى والألحان عبده محمود إسماعيل والديكور لناصر عبد الحافظ.

كما قدم نادى المسرح بفرع ثقافة سوهاج هذا العام عدداً من العروض المتميزة التى تشارك فى المهرجان الختامى لنوادى المسرح نوفمبر القادم.

حزين يبحث عن مصادر لتمويل عروضه!!



الممثل والمخرج الشاب «مصطفى حزين»، يبحث حالياً عن جهة إنتاج تتبنى تقديم العروض المسرحية التى يقوم ببطولتها وإخراجها بمشاركة عدد من الهواة..، حزين تميز بتقديمه لعروض المايم «الصامتة» بعد تخرجه فى قسم التمثيل والإخراج بكلية الآداب جامعة حلوان.

حزين أسس بعد تخرجه فرقة خاصة باسم «ملامح» قدمت أول عروضها بعنوان «يوم عاصف جدا» حصل فيه حزين على جائزة أحسن ممثل من مهرجان ساقية الصاوى عام 2006، لكن الفرقة فشلت فى تقديم عروض جديدة بسبب أزمة التمويل مما جعل الفرقة تتوقف عن الأعمال التى تتمنى تنفيذها .

مصطفى حزين، شارك فى عدة ورش للتدريب على فنون التمثيل الصامت حيث شارك فى 3 ورش مع أحد المخرجين الفرنسيين، بجانب اشتراكه فى أعمال مع فرقة «بامبى» الهولندية التى تعتبر واحدة من أهم فرق المايم فى العالم، والتى زارت القاهرة وقامت بتنفيذ عدة ورش تدريبية بمسرح «روابط» الموجود وسط القاهرة.

■ سمير عزمى

نهر الإبداع المسرحى



■ د. أحمد نوار

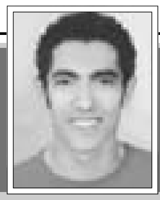
كانت فرحتى بالغة وأنا أشاهد ذلك الصرح الثقافى (قصر ثقافة دمياط) وقد عاد إلى الحياة مرة أخرى بعد إغلاق استمر عشر سنوات وقلت للمثقفين هناك إننا بالإرادة والعزم والإصرار نستطيع أن نصنع شيئاً جميلاً ومهماً لهذا الوطن.

وفى ظنى أن إعادة افتتاح قصر للثقافة بعد تطويره وترميمه على أحدث المستويات هو إنجاز حضارى يحق لنا أن نفخر به.. فقصر، أو بيت للثقافة، أو مكتبة.. يعنى إضافة بؤرة إشعاع ثقافى جديدة يمكنها الإسهام فى مزيد من التحضر والرقى والتقدم.. ومحاصرة كل أسباب التخلف والجهل والإرهاب.

يخطئ من يعتقد أن العمل الثقافى مضيعة للوقت والمال.. فالثقافة بمعناها الواسع، هى السبيل الوحيد لأى تقدم نرجوه.. وهذا ما تدركه بالفعل القيادة السياسية التى لا تبخل بأى دعم للعمل الثقافى الجاد اعترافاً منها بقيمة الثقافة كعنصر فاعل فى حياتنا، بدونه نكون كمن يحرث فى المياه.

وإذا كانت الدولة على وعى بأهمية الثقافة ودورها وتترجم ذلك فى صورة اعتمادات مالية كبيرة للمؤسسات الثقافية وأنشطتها.. فإن دوراً آخر ينتظر رجال الأعمال فى مصر يتمثل فى ضرورة إسهامهم فى دعم العمل الثقافى، وأعتقد أن هذا الإسهام سيمثل فى الوقت نفسه دعماً لأنشطتهم وأعمالهم وسيوفر لها مناخاً آمناً ومحترماً، ومواطناً واعياً وراقياً، ولننظر إلى تجارب الدول الكبرى ونتأمل قصص نجاحها وتقدمها، حيث لعبت الثقافة دوراً بالغ الأهمية انعكس على كل مظاهر الحياة فيها وأدى بها إلى ما أصبحت عليه الآن.

الثقافة تدخل فى أدق تفاصيل حياتنا، وبدونها تختل هذه التفاصيل، وتغيم الرؤية، ونضرب فى الحياة على غير هدى.. الثقافة ضرورة.. فهل ندرك أهميتها؟!.



● بعد انتهائه من المشاركة بالتمثيل فى العرض المسرحى «كان جدع» والذى قدم مؤخرا على مسرح متروبول من إنتاج فرقة الطليعة، وإخراج إيمان الصيرفى، يستعد الممثل الشاب محمد عادل لبدء بروفات العرض المسرحى «لعب عيال» للمؤلف ضياء الرحمانى ويشارك بالتمثيل فيه عدد من طلاب المعهد العالى للفنون المسرحية للمشاركة فى مهرجان زكى طليمات للمسرح العربى الذى ينظمه المعهد كل عام.

معظمها يعرض بعد نوم المشاهدين

برامج المسرح «البطة السودا» فى التليفزيون المصرى

رفع الستار.. تياترو... دقات المسرح...، عيون المسرح...، أضواء المسرح.. روائع المسرح .. كنوز مسرحية.. ما وراء الستار.. بروفة.. برامج تهتم بفن المسرح وتقدمها قنواتنا التليفزيونية إلا أن هذه البرامج تحتاج إلى التجديد والتطوير فى فقراتها وأسلوب تقديمها، بجانب عرضها فى أوقات ترتفع فيها نسبة المشاهدة حيث تعرض حاليًا فى أوقات تفتقد لأى نسبة مشاهدة، دائماً ما تذاع ما بعد منتصف الليل. وبعد توقف عرض برنامج «تياترو» أحد أشهر برامج المسرح فى التليفزيون المصرى، تقول الإعلامية «ميرفت سلامة» مقدمة البرنامج: إن برامج المسرح تعامل معاملة «البطة السوداء» ويتم عرضها فى أوقات ميتة، وحول أسباب توقف البرنامج، أوضحت ميرفت أنها اعتذرت عن تقديمه وتتمنى إعادة تقديمه بمذيعين جدد، وأكدت اهتمامها كرئيس للقناة الفضائية المصرية بتطوير برامج المسرح على شاشة القناة.

وفى الوقت نفسه اعتذرت المذيعة «نانو حمدى» عن تقديم برنامج «رفع الستار» بعد ترقيتها وتوليها مسئولية الإدارة المركزية للموسيقى والغناء بالتليفزيون المصرى مع ارتدائها للحجاب، ليختفى برنامج المسرح الوحيد على شاشة القناة الأولى، على الرغم من تأكيد «نانو حمدى» أنها حاولت استمرار البرنامج بمذيعة أخرى ولكن دون جدوى.



■ ناهد عز العرب

وتقول الكاتبة الصحفية والناقدة «ناهد عز العرب» معدة برنامج «رفع الستار»: إن البرنامج يقدم منذ 15 عاماً، واستطاع أن يحقق جماهيرية كبيرة على الرغم من كل المعوقات التى واجهته، ومنها الإصرار على إذاعته بعد منتصف الليل، وميزانية إنتاجه الضعيفة. وتتساءل «ناهد عز العرب» بدهشة: كيف يكون التليفزيون المصرى بقناتيه الأولى والثانية دون أى برنامج متخصص عن المسرح؟.

أما فى القنوات المتخصصة فالوضع أفضل حالاً عن القنوات الأرضية وعلى الرغم من تشابه مضمون معظم البرامج وتداخل أفكارها فإنها مازالت مستمرة ولم تتوقف بعد.

وتؤكد «دعاء حمزة» معدة بالقناة الثقافية، أن برامج المسرح الثقافية تحظى باهتمام كبير، وربما تكون هى القناة الوحيدة التى تمنح فنون المسرح مساحة مناسبة، ولكن المشكلة أن برامج المسرح تقليدية ومتشابهة والمتميز منها قليل.. ويشير «طارق عبد الفتاح» معد ومقدم برنامجى «ليلة عرض» و «دقات المسرح» على قناة النيل للدراما، إلى أن المسرح يحتاج لمساحة اهتمام أكبر من قبل مسئولى ماسبيرو، الذين يتعاملون مع برامج المسرح بمنطق «سد الخانة»، كما أن الفضائيات تبحث عن النجوم، وعروض المسرح تخلو معظمها من النجوم الكبار، وغالبًا ما تعتمد على نجوم الصف الثانى أو الهواة، وللأسف معظم برامج المسرح الموجودة على خريطة قنواتنا التليفزيونية يتم عرضها فى أوقات نوم المشاهدين.

ولم يكن الوضع فى القنوات المحلية أكثر تفاؤلا خاصة بعد قيام عدد من رؤساء هذه القنوات بوقف برنامج المسرح الوحيد الذى يقدم على شاشاتها، بجانب المأساة التى يعيشها عدد من القائمين على تقديم هذه البرامج للحفاظ على استمرارها، ففى القناة السابعة على سبيل المثال يضطر «حاتم الخطيب» مخرج البرنامج الوحيد الذى تقدمه القناة عن المسرح وهو «الحائط الرابع» للتحرك بكاميرا خاصة فى محافظات الإقليم والقيام بكل المهام بمفرده .. التصوير والإعداد والتقديم بسبب عدم رصد ميزانية إنتاج للبرنامج، والعجز فى الفنيين العاملين بالقناة...

جمال عبدالناصر

من يحمى إيمان عبد العزيز من مافيا الأنفوشى..!!

مشاكل وخلافات ومحاضر فى أقسام الشرطة... هذه باختصار كواليس العرض المسرحى «شجرة الغابة» الذى تقدمه المخرجة إيمان عبد العزيز للأطفال مؤخراً على مسرح قصر ثقافة الأنفوشى فى الإسكندرية، حيث واجه العرض عدداً كبيراً من المشاكل التى حالت دون تقديمه بشكل لائق، بسبب سوء المعاملة وعدم الاهتمام اللذين عانا منهما المشاركون فى العرض من قبل العاملين بقصر ثقافة الأنفوشى.

قالت المخرجة إيمان عبد العزيز: حاولت تقديم هذا العرض من خلال ورشة لتعليم الأطفال المهارات الأساسية، وهو عرض يتحدث عن الشجرة التى تسقط أوراقها فى فصل الشتاء وتعقد محاكمة للأوراق والساق والجذور نتعرف من خلالها على عملية التمثيل الضوئى ودوران الأرض وتعاقب الفصول...

يشارك فى المسرحية مجموعة كبيرة من الفتيات مثل: نورهان مدحت، فايزة أشرف، نسمة مجدى، فايزة جابر، نجوى أحمد، أمنية الجندى، هدير مجدى، نورهان مجدى، إلهام عبد الحكيم، مارينا منير، شوق أحمد، شوق إبراهيم، يارا خميس، رباب صلاح، دنيا إبراهيم، سهيلة سعيد.. كل هؤلاء الأطفال يقومون ببروفات المسرحية على سلم القصر ويغيرون الملابس بالصالة لأن أحد الموظفين يغلق الغرف على أجهزة الإضاءة والصوت التى يؤجرها لحسابه الخاص خارج القصر ولقد حررت محضراً بقسم الشرطة بهذه الوقائع وذلك بعد أن قدمت مذكرات عديدة لمدير القصر ومدير الثقافة بلا أى استجابة تذكر..

المخرجة إيمان عبد العزيز أنهت حديثها لمسرحنا مستغيثة بالدكتور أحمد نوار مما أسمته مافيا قصر ثقافة الأنفوشى حيث يتواطأ جميع العاملين به ضد هذه التجربة، خاصة إبراهيم الفرن مسئول خشبة المسرح بالأنفوشى الذى يقوم بتشغيل المكان لحسابه الخاص ولا يستطيع أحد مواجهته أو حتى محاسبته!!



■ خالد صالح

موسم الهجرة للشمال على مسرح الدولة..!!

● يستعد الفنان «خالد صالح» الذى يعود للمسرح بعد غياب طويل للمشاركة فى بروفات العرض المسرحى «موسم الهجرة للشمال» عن رواية للكاتب السودانى «الطيب صالح» والتى أعدها للمسرح د. سامح مهران. ويقوم بإخراجها ناصر عبدالمنعم .. وعن هذه التجربة الجديدة يقول عبدالمنعم، إن هذا العمل يتناسب وطبيعة المشهد العالمى حاليًا وسيتم تقديمه برؤية مختلفة فى قالب مسرحى حديث وأكد أنه متفائل بهذا العمل، الذى يتم تقديمه فى الموسم الشتوى القادم على خشبة مسرح الدولة

ناصر عبدالمنعم.. قدم من قبل عددًا من الأعمال المسرحية المعدة عن أعمال روائية شهيرة منها.. «أيام الإنسان السبعة» لعبد الحكيم قاسم، و«خالتى صفية والدير» لبهاء طاهر، و«الطوق والإسورة» ليحيى الطاهر عبدالله.

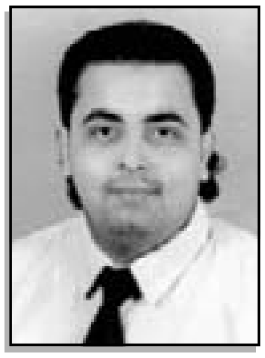
محمود مختار

أكمل مكان النقط وعروض أخرى

نشرت "مسرحنا" فى عددها السابق أسماء العروض التى تم اختيارها فى المهرجان الختامى لنوادى المسرح، المنتظر افتتاحه فى العاشر من نوفمبر القادم بمدينة الإسكندرية وعددها 22 عرضًا مسرحيًا، وسقطت سهواً أسماء أربعة عروض مشاركة فى المهرجان أيضًا وهى "أكمل مكان النقط" للمؤلف سامح عثمان وإخراج رامى نادر، لفرقة مسرح سيدى جابر، و "حديقة الغرباء" لنادى مسرح الإسماعيلية للمؤلف إبراهيم الحسينى وإخراج محمد حامد، و«أحدب نوتردام" للمخرج أحمد ماهر لنادى فرقة المنصورة، وأخيراً العرض المسرحى "كاسبار" لنادى مسرح إقليمية بورسعيد من إخراج محمد عيسى.



■ إبراهيم الحسينى



■ سامح عثمان

اليوم إعلان جوائز مهرجان سمنود

تختتم مساء اليوم فعاليات مهرجان سمنود المسرحى للفرق الحرة والتى بدأت الخميس 9 أغسطس الجارى وواجه المهرجان سلسلة كبيرة من الاعتذارات بدأت من لجنة تحكيم عروضه التى اختفى معظم أعضائها وتم اختيار آخرين، بجانب اعتذار الكاتب يسرى الجندى عن عدم حضور حفل تكريمه، وفى الوقت نفسه اعتذر عدد من الفرق التى أعلن عن مشاركتها ضمن فعاليات المهرجان فجأة ودون مقدمات وهو ما تسبب فى حدوث ارتباك لجدول العروض. يذكر أن المهرجان حصل هذا العام على 10 آلاف جنيه كدعم من صندوق التنمية الثقافية.



■ نجلاء فتحى



■ أمير وجدى



■ هدير محمد

أحلام على الرصيف

جمعية أنصار التمثيل والسينما، التى ترأسها الفنانة سهير المرشدى، قدمت مؤخرًا العرض المسرحى «أحلام على الرصيف» من تأليف وإخراج «إبراهيم الشيخ»، ويتناول العرض عددًا من المشكلات التى تواجه أطفال الشوارع، واعتمد على مجموعة من الهواة شاركوا بالتمثيل، منهم : عمرو توحيد، هدير، عمر عبد الحليم، حسين على، أمير وجدى، بولا نبيل، أبانوب نبيل، الموسيقى لحسين على، وأشعار نجلاء فتحى.

يقول المخرج «إبراهيم الشيخ» إن المجموعة التى قدمت «أحلام على الرصيف» نواة لفرقة مسرحية بالجمعية، وتقدم خلال الفترة القادمة عددًا من العروض المسرحية التى تعرض لعدد من القضايا والمشكلات الإنسانية والاجتماعية.

مديحة أبوزيد

بتول عرفة... مخرجة لا تهتم بقضايا المرأة..!!

بعد الإنتهاء من تجديده وتطويره، أُعيد افتتاح المسرح العائم الصغير منذ أيام ويشهد حاليًا تقديم العرض المسرحى «سندريلا» من إنتاج المسرح القومى للأطفال وتأليف أحمد عبدالرازق، أشعار حسام طنطاوى، والألحان لكريم عرفة، ديكور محمد جابر، وملابس دنيا الهوارى، والاستعراضات لعاطف عبده.

«سندريلا» بطولة فوزية «ملكة جمال مصر السابقة» بمشاركة أحمد الشامى، نهير أمين، علاء مرسى، يوسف داود، إيمان السيد.

وتقول مخرجته «بتول عرفة» عن أول تجربة لها مع مسرح الطفل: إنها تسعى لتقديم عمل مسرحى للأسرة مع أهمية التعامل مع الطفل بمنهج مختلف بعد تطور المستوى الفكرى والعقلى لأطفالنا، فالنت والفضائيات لعبا دورًا كبيرًا فى أسلوب تفكير الطفل وتعامله مع الأشياء، لذلك أكدت بتول اعتمادها على عناصر الإبهار التى تجذب الصغار والكبار مع الأشياء، لذلك أكدت بتول اعتمادها على عناصر الإبهار التي تجذب الصغار والكبار معاً مع عدم تجاهل تقديم فكر راق يحترم عقلية المشاهد..

وعن سبب اتجاه بتول عرفه للإخراج المسرحى على الرغم من دراستها للنقد المسرحى بالمعهد العالى للفنون المسرحية قالت: «إن الموهبة لا علاقة لها بالدراسة واختيار مجال الإخراج هو الأكثر اتساقًا مع أهدافى، وليس من الضرورى أن أكون خريجة قسم التمثيل والإخراج حتى أصبح مخرجة، فدراستى للدراما والنقد المسرحى أكسبتنى خبرات خاصة فيما يرتبط بفنون المسرح المختلفة.



■ بتول عرفة

بتول أشارت إلى عدم توقفها عن الدراسة بعد حصولها على بكالوريوس الفنون المسرحية حيث اتجهت لدراسة الإخراج بورشة مركز الإبداع الفنى مع المخرج عصام السيد، وقدمت من خلال مشاركتها بالورشة تجربة «العاصفة» والتى قامت بإخراجها هى وخمسة آخرون برؤية مختلفة، ويتم الإعداد لتقديم مسرحية «هاملت».

وعن أعمالها السابقة فى مجال الإخراج، فقد قدمت بتول عرفة من قبل مسرحية «العادلون» لألبيركامى، و «سوء تفاهم» وتم عرضهما فى إطار مهرجان المسرح العالمى الذى ينظمه معهد الفنون المسرحية سنويًا، بجانب حصولها على جائزتى العرض والإخراج الثانية من مهرجان المخرجة المصرية فى الدورة الأولى.

ونفت «بتول عرفة» اهتمامها كمخرجة بتقديم أعمال خاصة بقضايا المرأة، بقدر انشغالها بتقديم أعمال مسرحية بعيدًا عن التحيز لأية أفكار قد تتسم بالعنصرية.

محمد عبد الجليل

مهرجان الساقية بيضحك على مين!!

شهدت كواليس مهرجان الساقية المسرحى الخامس الذى انتهت فعاليته مساء الجمعة الماضى بمشاركة عشرين عرض مسرحياً، عدة أزمات بدأت بحالة تذمر من قبل مخرجى العروض نتيجة لقرار مسئولى ساقية الصاوى ببدء برنامج العروض فى الساعة الثلاثة عصراً وهو ما أدى إلى تقديم الفرق المشاركة لعروضها دون جمهور.

ومن جانب آخر افتقد المهرجان هذا العام إلى الدعاية اللازمة ولم يتم طباعة أى بوسترات للإعلان عن برنامجه.

وكانت المفاجأة هى اكتشاف الفرق المشاركة تعرضها للخداع وتقديمها للعروض دون حضور فعلى لأعضاء لجنة التحكيم لاختيار الأعمال الفائزة بجوائز المهرجان التى تبلغ قيمتها ستة ألاف جنيه لعناصر الإخراج والديكور والتمثيل.

يذكر إن ساقية الصاوى اشترطت على الفرق المشاركة ملء أستمارة للسماح بتقديم العروض فى المهرجان وحددت قيمتها بثلاثين جنيها. وفى الوقت نفسه قامت الساقية بتحديد سعر لتذكرة دخول الجمهور للعروض خمسة جنيهات لليوم الواحد، دون أن يعود الأمر بأى فائدة على أعضاء هذه الفرق.

أحمد زيدان - محمود مختار

114 مسرحية فى مهرجان أسقفية شبرا الخيمة!



فى الفترة من 13 سبتمبر إلى 19 سبتمبر يفتتح الأنبا مرقس أسقف شبرا الخيمة المهرجان الرابع عشر للمسرح بأسقفية شبرا الخيمة يشارك فى هذه الدورة «114» مسرحية تقدمها كنائس شبرا الخيمة حيث تقدم كل كنيسة بين ثلاث وأربع مسرحيات وذلك للفرق من أعمار تحت الـ 18 وفوق الـ 18 وأكد القس مارتيروس فوكيه المشرف على النشاط المسرحى بالمطرانية، على تفوق شبرا الخيمة على كل أسقفيات الجمهورية فى اهتمامها بمجال المسرح فهى الوحيدة التى تقيم هذا المهرجان بانتظام منذ 14عاماً تخطت فيه الأعمال الدينية الوعظية إلى مجالات أرحب من الفكر المسرحى حيث يتم تقديم باقة من المسرحيات المؤلفة لكتاب كبار مثل توفيق الحكيم ولينين الرملى ومسرحيات مترجمة لشكسبير وبريخت. ويتيح المهرجان الفرصة لكل الأفكار الجديدة والإبداعات المتنوع[دون التقيد بشروط تعوق الإبداع لدى الشباب مع المراعاة للقيم العامة والمبادئ المسيحية . وأشار القس مارتيروس لسعادته الشخصية بوجود 18 عرض عرائس فى هذه الدورة لما لهذا النوع من المسرح من إقبال واهتمام عند الأطفال، والكبار، ومن العروض المهمة التى سبق تقديمها فى السنوات السابقة يذكر القس مارتيروس عرض "باراباس" للروائية الأمريكية "دورثى كلاركولسن" والذى قدمه فريق نجم المشرق بكنيسة العذراء بالقناطر. ومسرحية "توبة الأسود" لفريق أرش أنجيلوس بكنيسة الملاك ببهتيم. ومسرحية "ثورة الموتى" لفريق آڤا موسى للمسرح وغيرها الكثير.

من ناحية أخرى أكد الأنبا مرقس على أن الفن المسرحى من الفنون الراقية التى تهدف إلى خدمة الكنيسة والمجتمع والوطن.. وقد قدم السيد المسيح نموذجا لهذه المسرحيات فى قصة الابن الضال والسامرى الصالح.... والأمثلة التى كان الهدف منها تعاليم معينة لأن تأثير الدراما أقوى من القول المجرد أو حتى الشرح.

روبير الفارس

وداعا مسرح المؤسسة العمالية بشبرا...!!

بعد افتتاح المؤسسة الاجتماعية العمالية عام 1962 بدأ فنانو شبرا الخيمة فى تكوين فرقة لتقديم العروض المسرحية وكانت البداية عام1967 على يد مجموعة من محبى المسرح وهم: محمود عبده، محمد الدقن، محمد سعيد بدر، شريف خورشيد، سلامة حسن، وآخرون، وقدمت أول مسرحية لها باسم «أبو زيد الهلالى» من إخراج



ممدوح عقل، ثم توالت عروض الفرقة وانضم إليها فيما بعد عدد من الفنانين الذين أصبحوا نجوما الآن منهم: فاروق الفيشاوى، أحمد ماهر، راوية سعيد، عبد الوهاب الحديدى، فكرى صادق.

ومرت الفرقة بعدة أزمات أدت إلى توقف نشاطها لعدة سنوات إلا أنها سرعان ما تجاوزت مشكلاتها لتستأنف تقديم عروضها مرة أخرى بنجاح كبير وحضور جماهيرى متميز.

ومنذ ست سنوات مضت لم يقدم مسرح المؤسسة العمالية الاجتماعية بشبرا الخيمة أى جديد وتم تجميد نشاطها المسرحى.

يقول المخرج سيد على مشرف النشاط المسرحى بالمؤسسة: إن سبب توقف العروض المسرحية هو عدم وجود موارد مالية، بجانب العراقيل التى يتم وضعها أمام إنتاج الأعمال المسرحية بسبب وجود بعض الإداريين الكارهين لفن المسرح، المدهش أن الميزانية التى تخصصها المؤسسة لإنتاج العرض لا تتعدى مبلغ الـ 300 جنيه، ولا تجد أية مكافآت للمشاركين فى هذه الأعمال، ويطرح سيد على حلاً يراه مثالياً هو توفير اعتمادات مالية لإنتاج عروض على مستوى جيد وإعادة دور المسرح العمالى من جديد، حيث قدم للحركة الفنية مجموعة من الممثلين والمخرجين المتميزين.

يذكر أن المؤسسة العمالية قامت فى الفترة من 1979 إلى 1995 بفتح شباك تذاكر للعروض التى تقدم على مسرحها وتم تحقيق إيرادات مقبولة إلى أن انخفض الرقم إلى 200 جنيه فى الأسبوع وتم إطفاء أنوار المسرح الذى لا يعمل سوى عشرة أيام فى السنة هى فترة انعقاد مهرجان شبرا الخيمة المسرحى!!

محمد منير

مجلة إلكترونية لفنون المسرح

بدأ المركز القومى للمسرح والموسيقى فى الإعداد لإصدار أول مجلة فصلية إلكترونية متخصصة فى شئون المسرح ويتم بثها على الموقع الخاص بالمركز على شبكة الإنترنت.



■ د. سامح مهران

ويقول د. سامح مهران «رئيس المركز» أن العدد الأول لهذه المجلة سوف يصدر أول أكتوبر المقبل. والمجلة ترحب بنشر المقالات النقدية والدراسات المتخصصة لكل الكتاب كما ستهتم بمتابعة فعاليات حركة المسرح المصرى مع نشر توثيق كامل لكل ما يكتب عن العروض المسرحية التى يتم تقديمها دون تمييز، بجانب الأهتمام بنشر النصوص المسرحية الجديدة لكتاب من مختلف الأجيال مع الأهتمام بنشر أبواب خاصة بتراث المسرح المصرى منذ بداياته وأهم الفرق المسرحية.

الأنكوس
Onkus
غطاء مرتفع الشكل، يوضع فوق الرأس، وكان يستعمله ممثلو المآسى الإغريقية القديمة.

رحيل فاتن محمود

فقدت الحياة المسرحية فى البحيرة الفنانة الشابة فاتن محمود بعد معاناة طويلة مع المرض، ويمثل رحيلها خسارة لمسرح الأقاليم، جدير بالذكر أن الفقيدة مواليد 1975، وحصلت العام الماضى على ليسانس الآداب، قسم المسرح، جامعة الإسكندرية، وقد رحلت عن عمر يناهز 32 عامًا، وأسرة تحرير جريدة «مسرحنا» تتوجه لمسرحيى البحيرة بخالص العزاء، وتدعو الله أن يلهم أسرتها الصبر والسلوان.



المسرح المدرسى فى القاهرة يستعيد حيويته

بدأ توجيه عام المسرح بمديرية التربية والتعليم بالقاهرة، فى الإعداد لإقامة أول دورة تدريبية فى "فنون المسرح وتأثيره على المجتمع" يشارك فيها مجموعة من موجهى المسرح وأخصائييه العاملين بمدارس القاهرة.

ويقول الفنان هانى كمال - موجه عام المسرح بالقاهرة - إن هذه الدورة يشرف عليها عدد من أساتذة أكاديمية الفنون ومجموعة من فنانى المسرح داخل المدارس بمراحلها التعليمية المختلفة، خاصة أن المسرح المدرسى يعانى من عدة أزمات أدت إلى انهياره وهو ما يتطلب معالجته.

وعن طبيعة دور المسرح المدرسى فى الحركة المسرحية بشكل عام أشار "هانى كمال" إلى أن المسرح المصرى يمر بأزمة حقيقية خاصة فيما يرتبط بنوعية العروض التى تقدم حاليا بعد اتجاه مسرح الدولة لسياسة الرقص والابتذال من أجل تحقيق الإيرادات، وعلى النقيض نجد العروض التى يقدمها الطلبة ذات أهداف تربوية وأخلاقية وهو ما نحتاجه الآن، لذا فقد بدأ التوجيه المسرحى مؤخراً فى الإعداد لكوادر من المتخصصين فى علوم وفنون المسرح والمؤمنين بأهمية هذا النشاط لتقديم عروض مسرحية على مستوى جيد.



■ هانى كمال

وأعلن "هانى كمال" أسفه الشديد بسبب ضعف الميزانيات المخصصة للمسرح المدرسى بالمقارنة بالأنشطة الأخرى، لدرجة أن مرتبات مشرفى المسرح من خريجى كليات الآداب والتربية النوعية ومعهد المسرح لا تتعدى مبلغ الـ 145جنيهًا فقط.

يذكر أن التربية والتعليم تنظم سنويا خمس مسابقات فى مجال المسرح منها مسرحة المناهج، ومسابقة الإلقاء، واحتفالات عيد الطفولة، ومسابقة عامة للعروض المسرحية.

وقد انتهى التوجيه المسرحى من تنفيذ ورشة تدريبية لإعداد الطلاب من الحاصلين على الثانوية العامة هذا العام والذين يرغبون فى الالتحاق بالمعهد العالى للفنون المسرحية وأقسام المسرح بكليات الآداب، وهى ورشة مجانية يتم خلالها تدريس فنون الإلقاء والتمثيل والبانتومايم.

هبة بركات

يرحب قصر ثقافة الطفل بجميع أطفال مصر للمشاركة فى الأنشطة الثقافية التى ستعرض فى احتفالات أكتوبر القادم 2007 والمشاركة فى الأنشطة الآتية:

1 - العرض المسرحى
2 - الأوبريت الاستعراضى
3 - ورشة تصنيع العرائس والماسكات «الأقنعة»
4 - الورشة إعداد الديكور
5 - ورشة الفنية التشكيلية « خزف - نحت - رسم - تصوير»
6 - المسابقة الأدبية التى ينظمها القصر والتى تدور حول انتصارات أكتوبر، على من يرغب من الأطفال المشاركة بأى من المجالات المذكورة التوجه إلى مقر القصر 7ش كمال الدين صالح جاردن سيتى : 27962568 وذلك اعتباراً من 2007/8/1.



● الملحن الشاب هشام مصطفى أعرب عن سعادته بالعمل فى العرض المسرحى «القدر» الذى وضع موسيقاه، وتم افتتاحه الأسبوع الماضى على خشبة مسرح الطليعة من تأليف وإخراج أشرف عزب، وهو نتاج ورشة عمل استمرت لأكثر من 6 شهور، هشام قال إن التجربة أتاحت له تقديم نفسه كمؤلف موسيقى فى عمل درامى يعتمد على الموسيقى بشكل رئيسى.

معروف الإسكافى والجميلات على القومى!!

على خشبة المسرح القومى، يتم حاليا تقديم العرض المسرحى «الإسكافى ملكا» للكاتب يسرى الجندى، والإخراج لخالد جلال، العرض تم افتتاحه مساء الجمعة الماضى بعد سلسلة من التأجيلات حيث كان مفترضاً أن يفتتح العرض منذ أكثر من عامين...، كتب أشعار العرض د. مصطفى سليم، موسيقى وألحان هيثم الخميسى، والديكور لحازم شبل، وصمم استعراضات ضياء ومحمد..

فى «الإسكافى ملكا» اختار خالد جلال تقديم العرض بمعالجة مغايرة عن المطروح فى نص يسرى الجندى...، مجموعة من الممثلين يستعدون لتقديم فيلم سينمائى فى محاولة للتغلب على مشكلات عدد من المشاهد الخيالية التى تتضمنها المسرحية؛ لذلك استعان خالد جلال بالمخرج التليفزيونى خالد شبانة لتنفيذ المواد الفيلمية التى يتم عرضها خلال المسرحية على شاشة سينمائية كبيرة.

الإسكافى ملكاً بطولة نجم الكوميديا ماجد الكدوانى وعدد من الوجوه الشابة منهم نهى لطفى، مريم السكرى، إيمان سيد، يوسف فوزى، محمد رضوان، يوسف إسماعيل.. ماجد الكدوانى ونهى ومريم وإيمان، تحدثوا لـ «مسرحنا» عن تجربتهم مع الإسكافى وكواليس العمل بالعرض.

■ محمد عبد الجليل

ماجد الكدوانى يمثل ويغنى..!!





اقال ماجد الكدوانى: عرضت المسرحية علىّ عن طريق مخرجها خالد جلال، ود. أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح، وأكدت حماسى للمشاركة فى العمل بعد انبهارى برؤية خالد جلال الإخراجية لهذا العرض، مع سعادتى بالوقوف على خشبة المسرح القومى الذى يحلم أى فنان بالوقوف عليه لعراقته وتاريخه وطبيعة جمهوره الخاص..

اللكدوانى يقدم فى المسرحية شخصية «معروف الإسكافى» هذا الشخص الحالم الممتلئ بالأمل ولا يهتم بنفسه قدر اهتمامه بإسعاد الآخرين، ويؤدى 6 أغان ضمن أحداث المسرحية، لكنه من نوع الغناء الدرامى بعيداً عن التطريب،والعمل يتنوع بين التمثيل والغناء والاستعراض.

«الكدوانى» قدم من قبل عدداً من المسرحيات منها «727» مع كرم مطاوع، و«شبورة» مع سمير العصفورى فى القطاع الخاص، وفى مسرح الدولة شارك فى «ديوان البقر» للمخرج (كرم مطاوع) و«العار» مع محسن حلمى، إلا أنه توقف عن تقديم عروض مسرحية منذ ما يقرب من عشر سنوات. وعن توقفه يقول الكدوانى:

لم تعرض علىّ نصوص مسرحية جيدة، بجانب توقف أكثر من مشروع مسرحى لظروف إنتاجية، حتى جاءت فرصة المشاركة فى «الإسكافى» وأتمنى تحقيق نجاح يتلاءم مع المجهود الذى بذلناه فى الإعداد لهذا العمل.

نهى قلقانة من القومى..!!

أما «نهى لطفى» فتقدم شخصيتين رئيسيتين أمام «ماجد الكدوانى»، الشخصية الأولى هى «شهرزاد» التى تروى حكاية «معروف الإسكافى»، والثانية هى «الجنية الشقية – رفيف»، التى تظهر للإسكافى ضمن الأحداث.

وهو الدور الذى رشحت له من قبل الفنانة «حنان ترك» وقت بداية بروفات العمل قبل عامين.

وعن اختيارها للدور تقول نهى لطفى: كانت مفاجأة لى أن يتم اختيارى للقيام ببطولة عرض، الذى أتاح لى المشاركة فى عمل للمخرج خالد جلال، ولا أستطيع إخفاء قلقى الشديد من هذه التجربة التى تمثل محطة فاصلة فى مشوارى الفنى الذى بدأ منذ فترة قصيرة، فقيامى ببطولة عرض على المسرح القومى أمر مقلق.

نهى أكدت سعادتها بالوقوف على المسرح أمام فنان جاد وملتزم هو ماجد الكدوانى، الذى لا يبخل على الممثل الذى يشاركه التمثيل فى عمل واحد بالنصيحة، بجانب ثقتها الكبيرة فى المخرج خالد جلال.

نهى لطفى تخرجت فى قسم المسرح بكلية الآداب جامعة 6 أكتوبر دفعة 2005، والتحقت بعد ذلك بورشة استديو مركز الإبداع الفنى لدراسة التمثيل وشاركت فى العروض المسرحية التى قدمها المركز؛ منها «هبوط اضطرارى»، و«أيامنا الحلوة» من إخراج خالد جلال، بجانب عدد آخر من العروض مع المخرجين الشباب.

..وأيامنا الحلوة بداية مريم السكرى مع المسرح!!



رغم دراستها للحقوق إلا أنها لم تفكر على الإطلاق بالعمل فى هذا المجال... واستهواها العمل السينمائى منذ البداية وأرادت أن تلتحق بمعهد السينما لكن جاء رفض أهلها لذلك حائلاً دون تحقيق حلمها بالعمل كمخرجة سينمائية حتى سافرت لدولة الإمارات، وعملت لفترة فى مجال الملاحة البحرية، ثم عادت للقاهرة لتذهب لمركز الإبداع الفنى لمشاهدة مسرحية "أيامنا الحلوة" مع أصدقائها... ومنذ ذلك الحين قررت أن تبدأ علاقتها بالمسرح من خلال مركز الإبداع الفنى.. فالتحقت بالدفعة الثانية لاستديو التمثيل بالمركز، وشاركت فى العرض الراقص "عنبر رقم « 1 » من إخراج ضياء ومحمد؛ الذى عرض فى المهرجان القومى الثانى للمسرح المصرى... "مريم" تشارك فى "الإسكافى ملكا" حيث رشحها المخرج خالد جلال، وهو الدور الذى كان من المفترض أن تقوم به فى البداية "ريهام عبدالغفور"، مريم تقوم بدور "قوت القلوب" الأميرة الراقية التى تقابل معروف الإسكافى الذى يحاول تغيير أحوال الجزيرة فتنشأ بينهما قصة حب...

تؤكد مريم أنها فوجئت بترشيحها من أجل القيام بهذا الدور، وشعرت وقتها بالقلق، ولكن بمرور الوقت اكتسبت بعض الثقة فى نفسها بفضل مساندة جلال لها وكذلك ماجد الكدوانى وأيضًا علا فهمى المخرجة المنفذة للعرض، وتؤكد مريم أيضًا أنها تحاول أن تبذل قصارًى جهدها فى هذا الدور حتى تخرج فى أفضل صورة ممكنة من خلال هذا العرض الذى تتمنى أن يكون بداية حقيقية لها يقدمها للجمهور بشكل جيد.

إيمان بين الإسكافى وسندريلا



الممثلة الشابة إيمان سيد تقدم دور اللبيسة الخاصة بالبطلة والتى تنضم للممثلين بعد أن يكتشفوا غياب إحداهن لتجسد فى الأحداث شخصية وصيفة الأميرة، وفى نفس الوقت تشارك أيضًا فى بطولة العرض المسرحى "سندريلا" على المسرح القومى للطفل تأليف أحمد عبدالرازق وإخراج بتول عرفة. حيث تقوم بدور زيزى شقيقة سندريلا... وتعبر إيمان عن سعادتها بهذين العملين فالأول تقف من خلاله على خشبة المسرح القومى مع مخرج متميز ونص قوى، وكذلك العرض الثانى تقدمه للأطفال مع فريق عمل متميز وتقدم من خلال العمل الغناء وتقديم الاستعرضات.

كانت إيمان سيد قد تخرجت فى كلية الحقوق جامعة عين شمس وكان لها نشاط متميز فى مسرح الجامعة حيث شاركت فى عدد من المسرحيات وحصدت مجموعة من الجوائز كان أهمها جائزة أفضل ممثلة على مستوى الجمهورية عن دور "جولنار" فى مسرحية "سكة السلامة" لسعد الدين وهبة والمخرج شادى سرور، ثم شاركت بعد تخرجها فى مجموعة من المسرحيات بمسرح الدولة والمسرح الحر مثل "ياسين وبهية" إخراج رولا فتال، "البلكونة" إخراج محمد أبوالسعود بمسرح الهناجر، "تحب تموت إزاى" إخراج إسلام إمام بمسرح الشباب، "الأولة فى الغرام" إخراج فؤاد عبد الحى بمسرح السلام... كما قدمت عرض "حكاوى الحرملك" مع المخرجة عبير على...

كما شاركت إيمان سيد فى استديو مسرح مركز الإبداع الفنى حيث التحقت بالدفعة الأولى وقدمت عدداً من العروض بالمركز مثل "هبوط اضطرارى"، "أيامنا الحلوة" من إخراج خالد جلال... وغيرها من العروض المسرحية.

قال إن زهرة واحدة لا تصنع ربيعاً مسرحياً

رأفت الدويرى:

الكاتب الجاد ملفوظ.. ومسرحياته مرفوضة لصالح الغث والرخيص الذى يُقدَّم مجاملة أو استجابة لابتزاز.. وعجبى!!



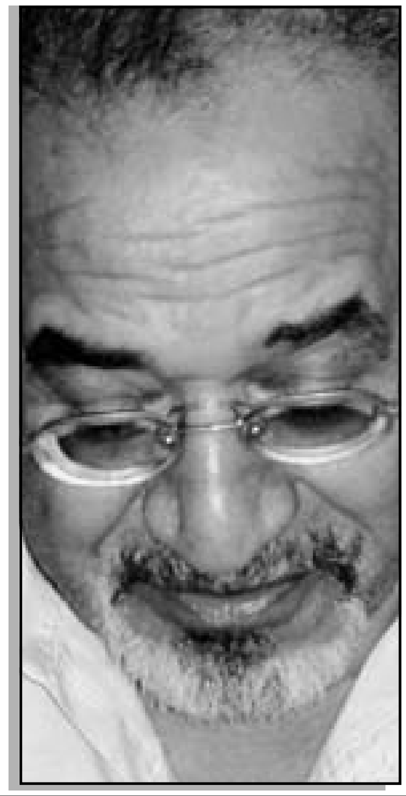
■ رأفت الدويرى

عندما كثرت علينا الأسئلة.. فكرنا فى رأفت الدويرى!
طائفة من أسئلتنا كانت حول التأليف.. طائفة أخرى كانت حول الإخراج. والدويرى يستطيع الإجابة على الطائفتين.. فهو مؤلف ومخرج.. وهو من الجيل الثانى من رواد الحركة المسرحية المصرية والعربية.. وأكثر من ذلك: همومه التى تجلت فى معظم أعماله: تعميق الهوية، باستلهام التراث لاكتشاف القوى الفاعلة الحية القادرة على أن تعيد إلينا ذاتنا الحضارية المطمورة تحت ركام التشوهات الذى أحالته علينا موجات التغريب والعولمة.

وهكذا فإن أسئلتنا لم تقتصر على الطائفتين، وإنما نبتت لها طوائف أخرى.. وإن كنا لم نحصل على كل الإجابات من رأفت الدويرى!

كيف ترى حال المسرح المصرى الآن؟

الحديث عن المسرح المصرى وأزمته أصبح ثقيلاً، وبلا جدوى، لأن كل ما نكتبه ونقوله لا يستجيب له أحد من المعنيين بشئون المسرح وقياداته فى بلدنا، فهناك وهم يسيطر على الكثيرين منهم، هو أن ما يتم تقديمه الآن مسرح حقيقى، ويقيسون المسألة بالكم وليس بالكيف، والحقيقة أن غالبية ما يقدم على مسارح البيت الفنى يقدم إما مجاملة لبعض الكتاب، أو خوفا من هجوم البعض الآخر فى الجرائد، فعندما تحضر هذه المسرحيات تكتشف فقرها الدرامى، وعدم تنوعها، وتقليديتها الفجة.. وأنا أدعو الوزير الفنان فاروق حسنى لمشاهدة هذه العروض، أو تشكيل لجنة من كبار النقاد لمتابعتها وتقديم التقارير الفنية عنها، حتى يزول الوهم بأن ما يقدم هو مسرح حقيقى يليق بمصر وحضارتها وتاريخها، مع الاعتراف بوجود بعض الأعمال الجيدة التى تعرض من حين لآخر، ولكنها قليلة، مثل «الملك هو الملك» و«الملك لير»، ولكن زهرة واحدة - أو زهرتين - لا تصنع ربيعاً مسرحيا؛ ولذلك فإننا نطالب وزير الثقافة من أجل تنشيط الحركة المسرحية وتقديم المسرح الحقيقى بتشكيل لجان قراءة، ومكاتب فنية حقيقية تجيز الجيد من المسرحيات فقط، وأن تلتزم القيادات المسرحية بآراء هذه اللجان.. فليس هناك رؤية لدى بعض القيادات المسرحية، وأتحدى أن يقدم رئيس البيت الفنى للمسرح خطة كاملة لمدة عام فقط، وأن يلتزم بها، فهناك مسرحيات تهبط بالمظلة على المسارح، رغما عن إرادة مديرى الفرق، وفى مقابل هذا لا يجب أن ننكر دور الثقافة الجماهيرية فى تقديم المسرح الجيد والأجود، وهذا بسبب روح الهواية التى يتمتع بها فنانوها، فنرى المخرجين يختارون نصوصا جيدة تخدمهم وتظهر إمكاناتهم، بدون مجاملات (إلاّ فيما ندر) ولكن مشكلة الثقافة الجماهيرية هى قصر مدة عروضها، حيث يقدم العرض لمدة أسبوع أو أسبوعين على الأكثر، وبلا جمهور، وأنا هنا أذكّر بتجربة سعد الدين وهبة، حين كان المسرحيون فى عهده يوجهون الدعوة لحضور أعمالهم للمحافظ شخصياً، مما يجعله يهتم بما يقدم فى محافظته، فيدعو جميع إداراته، والمصالح التابعة له لحضور هذه العروض، وكان ذلك يساعد على اجتذاب الجمهور للمسرح، أمّا الآن فإنك لا ترى أحدا من مديرى المديريات أو من مديرى القصور يحضر العروض التى تنفذ فى موقعه، فتعرض المسرحيات على صبية الحى فى الغالب.



وكيف نصل من خلال المسرح إلى بلورة شخصيتنا الحضارية؟

الحفاظ على الشخصية القومية أو الوطنية فى المسرح يتطلب أن يقوم المبدعون باستلهام تراثهم الشعبى من حكايات وأساطير واحتفالات وأغان وغير ذلك من عناصر الهوية التى تميز بين شعب وآخر، كما حدث فى المسرح الأيرلندى حيث قام كتابها: سينج وليتس وجريجورى باستلهام تراثهم ليحافظوا به على هويتهم حماية لها من الذوبان فى الهوية الإنجليزية، وأنا ككاتب مصرى قمت باستلهام الأسطورة الأم فى التراث الفرعونى (إيزيس وأوزوريس) ووظفتها فى أكثر من نص مسرحى مثل: «قطة بسبع ترواح» على سبيل المثال، وعلى المستوى العربى استلهمت مقامات الحريرى والهمذانى، وقدمت مسرحية عن أبى حيان التوحيدى من منظور معاصر، فقد كان كاتبا ملفوظاً من مجتمعه لأنه جاد، وهو ما يحدث حالياً مع الكتاب الجادين، ترفض مسرحياتهم ليقدم الغث والرخيص مجاملة أو استجابة لابتزاز..

ولماذا تخرج مسرحياتك بنفسك؟

أن يخرج المؤلف مسرحياته ليس بالأمر الجديد وليس بدعة، فأساساً لم يكن هناك «المخرج»، فأيسخيلوس وسوفوكليس وأريستو فانيس، كانوا يكتبون ويخرجون مسرحياتهم، ولم يظهر المخرج إلاّ فى العصر الحديث، ليحتكر المسرح ويعتبر نفسه مؤلف العرض المسرحى ويهمل دور المؤلف، وأحيانا يذبحه على مذبح أنانيته كمخرج، ولهذا كنت أخرج مسرحياتى خاصة وأننى بدأت كمساعد للإخراج فى مسرح الجيب فى نادى السيارات الذى احترق، وعندما شرعت فى الكتابة كنت أكتب من منظور المسرح وأنا أتصور كيف يؤدى الممثل حواره، كتبت وأنا على معرفة تامة بأسرار خشبة المسرح، ومع ذلك فأنا أتمنى أن يتحمس مخرج آخر لمسرحياتى وأن يقدمها بشرط أن لا يذبحها ليستعرض عضلاته على حسابى.

هل تعتبر نفسك ابنا للثقافة الجماهيرية؟

يسعدنى أن أعتبر نفسى ابن الثقافة الجماهيرية كمخرج، فلقد انتدب وزير الثقافة آنذاك د. ثروت عكاشة مجموعة من شباب هيئة المسرح استجابة لطلب من سعد الدين وهبة وللفنان حمدى غيث، عندما كان مديراً لإدارة المسرح بالثقافة الجماهيرية، وقامت هذه المجموعة من الشباب بإخراج مسرحيات فى المحافظات المختلفة، وكانت هذه فترة ذهبية لمسرح الأقاليم، ومن المخرجين الذين أبدعوا فى هذه الفترة: محمد سالم، عبد الرحمن الشافعى، عباس أحمد، ماهر عبد الحميد، والراحل حافظ أحمد حافظ، والراحل عبد الغفار عودة، وفى الجيل التالى جاء رءوف الأسيوطى، محمد حسنى بشارة، نبيل يحيى، ولقد أخرجت أول مسرحياتى «الغائب» على مسرح الطليعة من تأليف جمال عبد المقصود، وكان هذا مع نكسة يونيه وظهور ما سمى وقتها بدولة المخابرات، والمسرحية كانت عن اعتقال مناضل سياسى، ثم أخرجت لمسرح الطليعة أيضا «هنرى الرابع» لبرانديللو، ثم «الناى السحرى» لبيتر شيفر، وآخر مسرحياتى قبل التقاعد كانت «جويا»، كما أخرجت مسرحياتى، «ولادة متعسرة» و«ثلاث ورقات» ثم «متعلق من عرقوبه»، وأخرج لى فهمى الخولى «شكسبير فى العتبة»، الطريف أن غالبية مسرحياتى، باستثناء المسرحيات التى أخرجتها لنفسى، لم تقدم على مسارح البيت الفنى للمسرح حتى «قطة بسبع ترواح» الحاصلة على جائزة الدولة التشجيعية **1983**.

■ حاوره: **محسن العزب**

مسارح برودواى
Broadway

اسم الشارع الرئيسى الذى يخترق حى المسارح بمدينة نيويورك بالولايات المتحدة الأمريكية، وتنتسب المسارح فى تلك المنطقة إلى هذا الشارع، سواء أكانت تقع فيه، أم بالقرب منه. وعادة ما يطلق تعبير "مسارح برودوية" على المسارح التجارية.

المسرح العربى... ابن مين بالظبط؟!

فى ندوة أقيمت بنادى دار العلوم تمت مناقشة كتاب (المسرح العربى) الصادر ضمن إصدارات دار التحرير، من تأليف د. مدحت الجيار، أستاذ النقد الأدبى بكلية الآداب جامعة الزقازيق، بحضور د. حسام عطا، أستاذ النقد بتربية عين شمس، د. شريف الجيار، أستاذ النقد والأدب المقارن بآداب بنى سويف، د. حسام عقل، أستاذ المسرح فى المعهد العالى للفنون المسرحية، د. محمد صادق، الأستاذ بقسم اللغة العربية جامعة موسكو، ود.صلاح حسنين، وقدم الندوة الأديب عبد المنعم شلبى.

فى البداية استعرض د. الجيار كتابه، مشيرًا إلى أنه يمثل حالة بحث وراء النص المسرحى بتجلياته فى التراث العربى وحتى وقتنا الراهن، مؤكدًا أن الكتاب فى فصوله الأربعة يحاول الإجابة عن سؤال مهم وهو : لماذا لم يعرف العرب المسرح إلا فى العصر الحديث..؟!

أشار الجيار أن المتلقى العربى اعتاد أن يتلقى الدراما الشفاهية أو الخطابة، إلى أن حدثت حادثة مقتل الحسين، هذه المأساة التى حرضت على كتابة أول نص درامى عربى، ثم جاء بعد ذلك (خيال الظل) بأشكاله الدرامية المعروفة، وبعد ذلك عرف العرب المسرح مع الاحتلال الفرنسى لمصر والشام، فى القرن التاسع عشر، وقاموا - منذ ذلك التاريخ - بتحويل هذا المسرح الوافد وصياغته فى أشكال عربية.

ويستكمل د. الجيار عرضه التاريخى مشيرًا إلى بروز ظاهرة التخصص فى المسرح المصرى، فى القرن العشرين، حيث نشأ المسرح الغنائى، والأوبرالى، ومسرح الأوبريت ، والمسرح الشعرى، حتى استوى المسرح فى الخمسينيات، هذا قبل حالة الاحتضار التى يعانيها الآن، تلك الحالة التى دعت الجيار - على حد قوله - إلى تاليف هذا الكتاب، فى محاولة منه للبحث عن مسرح حقيقى، وهو ما وجده فى مسرح الثقافة الجماهيرية، المسرح الوحيد، كما يقول الجيار، القادر على الحياة، رغم ضآلة إمكاناته..

د. حسام عطا قال : إن الكتاب يرصد مشكلة تأخر ظهور المسرح فى العالم العربى، على الرغم من معرفة العرب لبعض الظواهر الدرامية، ويؤكد أنهم لم يعرفوا المسرح بشكله الصحيح إلا متأخرًا جدًا، ويرى د.عطا أن الكتاب يعد إضافة نقدية، من حيث اتباعه للمنهج العلمى فى تأصيل حياة النص المسرحى منذ جذور المسرح العربى الأول وحتى الآن، ولإشارته إلى الميل العربى المبكر إلى المزج بين الغناء والرقص والفنون الاستعراضية، باعتبار ذلك المزج ذائقة أساسية لدى الجمهور الشعبى العربى.. وأكد د. عطا أن الكتاب يعد فعلاً ثقافيًا صادمًا، كما يشكل إضافة حقيقية، خاصة فى مبحثه عن "التعازى" وقراءته للنصوص الفارسية الأولى وإشارته إلى مصادرها.

أما د. شريف الجيار فقد أكد أن الكتاب يحتوى على نظرة موسوعية لأصول المسرح العربى وجذوره، على صعيديه النثرى والشعرى، حيث رصد نشأة المسرح عند الفراعنة، مرورًا باليونان الذين صاغوا المسرح بطريقتهم، إلى تطور المسرح العربى بأشكاله المختلفة من نصوص التعازى الشيعية، وخيال الظل، وبابات بن دانيال... وكيف مهدت هذه الأنواع لظهور الشكل المسرحى فى المجتمع المصرى والعربى، وأشار د. شريف الجيار إلى أن الكتاب ناقش أيضًا المسرح الشعرى عند أحمد شوقى وباكثير وعبدالصبور حتى فاروق جويدة، وكذلك مسرح محمود دياب، وأكد أن هذا الكتاب يعد مرجعًا مهمًا لأى باحث فى المسرح.



■ مدحت الجيار

د. محمد صادق قال إن الكتاب يؤصل للمسرح العربى، ويبحث فى جذوره ونشأته، كما يتعرض بالتحليل لنماذج مسرحية بنيويًا وتاريخيًا، ويختلف د . صادق مع الجيار الذى يرى أن للمسرح العربى جذورًا تراثية، بينما يؤكد صادق أن هذا غير صحيح، إذ إن المسرح العربى قد تأثر بشكل كامل بالروافد الغربية، وإنه قام عليها منذ احتكاكه بالمسرح الذى جاءت به الحملة الفرنسية.

وعبر د. صلاح حسنين عن إعجابه بالفصل الثالث من الكتاب، والخاص برصد المؤلف لحركة المسرح السكندرى، ومدى تشابهه مع المسرح الدمياطى فى ملامحه اللغوية الشعرية والنثرية، من خلال رصده لبنية المكان، كذلك رصده للعناصر المهمة من كتاب المسرح السكندرى، وهذا ما يجعل الكتاب مرجعًا مهمًا فى هذا السياق.

فى النهاية علق د. الجيار قائلاً : إن كتابه محاولة مخلصة منه للدفاع عن المسرح العربى، وتأكيد هويته وقدمه، وهذا ما حاوله فى الباب الثانى من الكتاب، من خلال محاولة تحديده لمعنى كلمة "المسرح" لغويًا، ثم رصده للروافد المصرية والشامية التى مهدت لظهور المسرح العربى.

■ **عفت بركات**

● الكاتب المسرحى اللبنانى شريف عبد النور، انتهى مؤخرا من تقديم مسرحيتى «حياة المرأة السرية»، و«أسرار الرجال» من تأليفه وإخراجه، وتم عرضهما ببيروت وتعرضا لهجوم عنيف من قبل وزارة الثقافة والأمن العام لجرأتهما الشديدة وانتهى الأمر بحذف عدد كبير من مشاهد العرضين!!

اعتراضات كل سنة على أبواب معهد الفنون المسرحية

فيروس الواسطة وصل إلى الفن.. ويا بخت من كان «الدكتور» خاله!

فائز أول على مستوى الجمهورية فى التمثيل يحاول دخول المعهد خمس مرات ويفشل!!

تساؤلات كثيرة، وشكوى أكثر، تثور فى مطلع كل عام دراسى عند إعلان المعهد العالى للفنون المسرحية عن قبول دفعة جديدة! ما هى معايير قياس الموهبة؟.. وهل تم تطبيقها بدقة وأمانة وشفافية (قدر المستطاع)؟ وإذا كان ذلك صحيحا فلماذا فشل «مسرحيون» فى الالتحاق بمعهد المسرح.. بينما نجح أصحاب الحظوة من الأقارب والمعارف؟! هل نفذ فيروس الواسطة إلى مجال الفن؟!

عندما يقفز السؤال الأخير إلى أذهان أصحاب التساؤلات والشكوك يتوقفون عن التساؤل، وإن كانوا لا يتوقفون عن الشك، فمجرد مجىء السؤال إلى أذهانهم يعنى أنهم يعرفون بوجود هذا الفيروس، فهو ليس غريباً عنهم ولا عن حياتهم فى العديد من مجالاتها (واشمعنى الفن؟!).

فيروس الواسطة أمر ينفيه عميد المعهد العالى للفنون المسرحية وأساتذته بشدة، ولكن هناك نماذج صارخة تجبرنا على الاستماع إليها أولا قبل أن نتوجه بالسؤال إلى عميد المعهد وأساتذته:

التساؤلات والشكوى لا تتوقف عن الواسطة.. وإنما تمتد إلى الحكمة فى وضع شروط قاسية للالتحاق هذا العام.

فمثلا على طالب الثانوية العامة الذى يرغب فى الالتحاق بالمعهد أن يكون حاصلا على مجموع 75٪ لقسم الدراما و65٪ لقسم الديكور و60٪ لقسم التمثيل، أما الحاصلون على الدبلومات الفنية فلا قبول للحاصلين على أقل من 75٪، وذو المؤهلات العليا يجب أن يكونوا حاصلين على تقدير جيد على الأقل.

والسؤال الذى يفرض نفسه ما علاقة التفوق الدراسى فى الثانوية العامة أو التقدير فى الجامعة بالموهبة؟.. وهذا التساؤل بدوره يطرح تساؤلات أخرى هل هذا تعجيز للطلبة للحرمان من دخول المعهد؟

دروس خصوصية

والأمر غير المفهوم أيضا تنظيم المعهد لدورة مكثفة – تماما مثل الدروس الخصوصية – بسعر 750 جنيها لمدة 56 ساعة فى كل التخصصات وذلك للتقدم للدراسة بالمعهد، والسؤال الذى يثار أيضا كيف ينظم المعهد دورة يكون فيها الأساتذة الذين يقومون بالتدريس هم أنفسهم أعضاء اللجان المشكلة لاجتياز اختبارات القبول بالمعهد؟ أم أن المسألة يدخل فيها العنصر التجارى؟ وكيف سيتوفر ذلك المبلغ لطالب الثانوية أو خريج الجامعة؟

جائزة أولى على مستوى الجمهورية

محمد سلامة خريج معهد دراسات متطورة يقول: أمارس التمثيل من خلال المسرح المدرسى من الابتدائى للاعدادى للثانوى والمعهد، تقدمت لمعهد الفنون المسرحية خمس مرات وتقدمت أيضا هذا العام ولكن فوجئت بأن الشروط أصبحت معقدة فماذا يفيد المعهد أن أحصل على تقدير جيد على الأقل فى دراستى؟ وما علاقة هذا بالموهبة؟

بالإضافة إلى أن من يريد النجاح فى الالتحاق بالمعهد العالى للفنون المسرحية لابد أن يكون ابن فنان أو بنت دكتور فى المعهد وكما قال المخرج الكبير سعد أردش عندما سألناه عن ذلك «أن ابن الوز عوام».

وهناك مثال صارخ حدث أمامى يقول محمد: ففى الورشة والتى تعتبر التصفية الثانية لاختبارات القبول بالمعهد تقدمت ابنة أخت أستاذ فى المعهد، وكان أستاذ آخر يسألها: من هو شكسبير فأجابت: شكسبير هو فيلم كتبه هاملت ثم سألها: وهاملت ده مين؟ أجابت: هاملت كاتب وعندما لم يجد «فلوس» اتجه للإخراج فسألها ساخرا: وما هى هواياته؟ أجابت كرة القدم والجولف؟!

والغريب – والكلام لمحمد سلامة – أنها طلعت من أوائل الورشة فى دفعة العام الماضى.

ويضيف محمد: إن الفن عايز معارف وواسطة أكثر منه موهبة، ويتساءل من يعطينا الفرصة كشباب؟، ويستطرد: بالرغم من أننى حصلت على ممثل أول جمهورية على مستوى المعاهد فى عرض «الشىء» من تأليف الكاتب المسرحى لينين الرملى وإخراج محمود سامى، كما حصلت على أول الجمهورية فى الإخراج عن عرض «الدنيا رواية هزلية» للكاتب الكبير توفيق الحكيم.. إلا أننى رسبت فى اختبارات القبول!.

وأضاف إننا كمجموعة شباب من المحبين للمسرح قمنا – لممارسة موهبتنا – بتأجير مسرح خاص وهو مسرح فيصل ندا لتقديم العرض المسرحى «أزعرينا» ولكن للأسف الشديد بعد ما دفعنا 2000 جنيه لتأجير المسرح من خلال مدير المسرح محمد أمين، تراجع لأن هناك بروفات كانت تقام لعرض مسرحى يشارك فيه أحمد راتب، ولوسى، وما كان من مدير الفرقة محمد عاشور إلا أن قام برمى الديكور فى الشارع وشتمنا.

تقدم خمس مرات

النموذج الثانى من شباب الفنانين هو أحمد سامى خريج تربية موسيقية جامعة حلوان بالزمالك، مارس التمثيل قبل الموسيقى فى عدة عروض وتقدم لاختبارات القبول بالمعهد خمس مرات ، ويتساءل أحمد هذه أكاديمية المفروض أنها تعلم التمثيل فما هو الطريق الذى يجب أن نسلكه لدخولها؟ والأمثلة كثيرة والتى تدلل على أن المعهد لمن لديه «واسطة» فقد قال أحد الأساتذة بالمعهد لفتاة كانت متقدمة لاختبارات المعهد: «أنتى ممثلة كويسة ولكن احنا لا نأخذ الممثلين الجيدين الذين لم يدخلوا ورش علشان اللى نقوله ينفذوه» بالإضافة للمعاملة السيئة من دكاترة المعهد للمتقدمين للاختبارات؟!

سؤال صريح عن الواسطة

مثال آخر لضحايا الواسطة: هادى أحمد وهو طالب بأكاديمية طيبة بكلية التجارة الفرقة الثالثة ويقول: عملت فى فرق خاصة بالهواة، وقدمت العديد من العروض المسرحية للهواة، ولكن بعد الثانوية تقدمت للمعهد العالى للفنون المسرحية وحدث أننى عندما تقدمت برقم الجلوس لاختبارات المعهد قال لى أحد الدكاترة: فين الإمضا؟ وعندما قلت له يعنى إيه، أجاب: يعنى ماعندكش واسطة، طب أطلع قول.. وكان المفترض أننى أقدم مشهدين أحدهما باللغة العامية والآخر بالعربية الفصحى، ولكننى بمجرد أن بدأت أقول الكلمة الأولى من كل مشهد فوجئت بأحد أساتذة المعهد الذى كان يختبرنى يقول لى بشكل حاد شكرا، والسؤال الذى أطرحه ماذا نفعل؟



«بنت الوز» قالت هواية «هاملت» كرة القدم والجولف وهواللى كتب شكسبير.. ونجحت!!

المتقدمون: شروط القبول تعجيزية من أين نأتى بـ 750 جنيها للدروس الخصوصية؟!



■ مصطفى سلطان

عميد المعهد: قياسنا للموهبة على أساس علمى سليم

لا نستطيع أن ندخل من الباب الخلفى ولا من البوابة الرئيسية للمعهد ولا نستطيع (النط)؟!

توجهت «مسرحنا» للمسئولين فى المعهد فكانت هذه إجاباتهم:

الدكتور رضا غالب – أستاذ الدراما فى المعهد – يقول: هذا الادعاء كاذب لأن فلسفة المعهد تقوم على مدى توفر الموهبة لدى المتقدم وليس فقط الموهبة بل لابد أن تكون على درجة عالية من الكفاءة لأن الله خلق الإنسان فى درجات فى هذا الشأن، وليس من المعقول أن يدخل طالب بلا موهبة «بواسطة» فيصبح من الصعوبة بمكان صقل هذه الموهبة، ولو حدث ونفذ البعض وهذا قليل جدا لا يتعدى نسبته الـ 5٪ فإن مآل هذا المتقدم هو الرسوب والرفت فيما بعد!!

ومن ثم فليس من المعقول أن يدخل إنسان بلا موهبة لمجرد أنه صاحب واسطة ويعانى الأستاذ المعلم فى تدريبه وصقل موهبته، ولو كان الطالب صاحب واسطة وبلا موهبة فإن لجنة التحكيم فى الغالب الأعم ترفضه، فأعضاؤها هم فيما بعد سيكونون أساتذته.

وسأضرب أمثلة على عدم وجود الواسطة – والكلام لدكتور غالب – ابن أخى رسب بالمعهد ثلاث سنوات، وابن أخت الدكتور أحمد سخسوخ – عميد المعهد السابق – لم يوفق فى امتحانات القبول، و ابن أحد رؤساء قسم التمثيل ومن كبار المخرجين وأصحاب الفرق الخاصة المسرحية قد رسب مرة فى إحدى السنوات.

ابن أخت عادل إمام

ويضيف الدكتور نبيل منيب – رئيس قسم التمثيل – أنه من الأمثلة على عدم صحة ذلك أنه فى العام الماضى تقدم ابن أخت عادل إمام وهو فى نفس الوقت ابن الفنان الراحل مصطفى متولى لم ينجح فى القبول، وأيضا اتصل عضو فى مجلس الشعب بأعضاء اللجنة ليدخل ابنه اختبارات القبول ولكن الابن لم ينجح.

أما الدكتور علاء قوقة فقال: إن هناك نسبة قليلة جداً تقدر بنحو 5٪ تنفذ من خلال الواسطة لدخول المعهد، ولكن فى النهاية حتى لو نفذت هذه الفئة فإن مصيرها يكون الفشل فى اختبارات الورش بعد ذلك وهى التصفية الثانية لاختبارات القبول.

يتساءل الدكتور عامر على عامر – بقسم النقد والدراما – كيف يفرض شخص بعينه طالباً على اللجان المشكلة من عشرة أفراد؟

أما الدكتور مصطفى سلطان – عميد المعهد – فيقول: فى رأيى أن ارتفاع معدل الحد الأدنى للقبول بالمعهد يتناسب مع ارتفاع معدلات النجاح بشكل عام فى الثانوية العامة، فعندما كان المعهد يقبل بنسبة 50٪ فى قسم التمثيل، 60٪ لقسمى الدراما والديكور كان يقبل بكليات القمة من لديهم مجموع من 70:%80%!

والدراسة بالمعهد تتطلب مستوى من قدرة الطالب على التحصيل الجيد حيث إن الطالب يدرس مواد فلسفية وثقافية تعينه على ممارسة فنون المسرح وهو على درجة من الثقافة العالية مثل الفكر الفلسفى وعلم النفس ومناهج البحث وغيرها من المواد التى تتطلب قدرة على التحصيل، وقد لوحظ فى السنوات السابقة عدم تحقيق نسبة ملائمة للنجاح فى مثل هذه المواد.

وارتفاع المجموع من 50٪ إلى 60٪ فى قسم التمثيل ليس بالقدر العالى الذى يعوق التقدم للقسم، والقياس فى النهاية يعتمد على استعداد المتقدم وامتلاكه أدوات الموهبة مع قدرته على التحصيل فى المواد التى تحتاج ثقافة عالية واستيعابا، حتى يستطيع أن يكون فنان المستقبل بالشكل اللائق.

أما بالنسبة لقسم الدراما فإن كمية المواد النظرية التى تحتاج قدرة على التحصيل، وقدرة على التحليل تحتاج بالقطع إلى ارتفاع قدرات الطالب فى هذا القسم، ونفس الحال بالنسبة لقسم الديكور الذى يعتمد على بعض المواد الهندسية التى تحتاج إلى قدر من تفهم هذه المواد.

وأعتقد – والكلام للدكتور مصطفى – أن ارتفاع المجاميع لن يعوق الجادين عن دراسة الفنون المسرحية، ولكنها سوف تحدد مساحة الاختيار بين المتقدمين.

وحول تساؤل عن دور الواسطة فى القبول بالمعهد أجاب: أنه يتم اختيار الطلاب المستجدين بالمعهد فى الأقسام الثلاثة من خلال امتحانات جماعية وليس من خلال أستاذ واحد أو اثنين، ففى لجنة التمثيل تكون اللجنة حوالى عشرة وأيضا لجنة الديكور، وكذلك الدراما، فلا يعقل أن تخطئ اللجنة مجتمعة فى الحكم على موهبة المتقدم إليها فالحكم جماعى من خلال درجات تقييم للمتقدم، أما إذا كان المتقدم يمارس التمثيل من قبل من خلال الهواية فإن امتحانات المعهد تحدد وتكشف كيف تكون القدرات الحقيقية للمتقدم فى أداء كافة الشخصيات فعلى سبيل المثال هناك امتحان بمشهد باللغة العربية الفصحى وآخر باللغة العامية وعندما يتمكن الطالب من اجتياز امتحانه فى المشهدين يدخل المرحلة الثانية وهى الورشة الإبداعية التى تكشف عن إمكانياته الإبداعية كافة من خلال تدريبات يطلبها الأساتذة، وهنا يكون القياس للموهبة وهو قياس على مستوى علمى سليم، وقد يعتقد الموهوب أن لديه استعداداً للتمثيل، ولكن الحقيقة أن استعداده وموهبته فى إطار محدد ضيق الأفق لا يخلق فنانا يستطيع القيام بكافة الأدوار والمعهد يبحث عن هذه القدرات حتى يستطيع الكشف عنها وإبرازها ليحقق مكانة على الساحة الفنية.



د. رضا غالب: اتهاماتهم غير صحيحة.. ابن أخت عادل إمام لم يقبل وابن أخى رسب 3 سنوات فى المعهد

■ تحقيق: نادية المسلمانى

مسرحنا
السنة الأولى - العدد السادس- الاثنين 2007/8/20



فركش لما يكش.. ونجاح مسرح العيال

على مسرح العرائس بالعتبة تعرض حالياً مسرحية الأطفال (فركش لما يكش) من تأليف وإخراج: شوقى حجاب.. والمسرحية مزيج نموذجى لمسرح الطفل..فهى تتم عبر المزج ما بين التمثيل البشرى والعرائس بكافة أنواعها (ماريونت - قفازية.. مابت شو..) والماسكات الكاملة، كل ذلك فى شكل فنى متكامل.. والمسرحية تناقش مسألة النظام فى الحياة عموما والطعام بشكل خاص فى شكل فنى رائع من خلال حدوتة بسيطة تتناول حياة نمر قوى يعيش فى غابة وهذا النمر يدعى فركش، ينام دائما ولا يسعى للحصول على طعامه ولا ينظم حياته أبدا ولا يستمع إلى نصائح أصدقائه ولا يساعدهم فى شىء، وهنا يعلنون أنه وحده يتحمل مسئولية نفسه ويغنون له (ذنبه على جنبه لا هياكل مم ولا يشرب أمبو، ولا هيبقى نمر ولا أبو كلمبو..) ويظل هكذا فى عناده وكسله حتى يبدأ جسمه فى الضمور رويداً رويداً و(يكش) فيصبح أقرب الشبه بالحمار منه إلى النمر ويذهب إلى الطبيبة كى تعالجه وتتعامل معه على أنه حمار وليس نمر رغم محاولاته الفاشلة لإقناعها ومن حولها أنه نمر ولكن دون جدوى.. ويخرج وحيدا فى الغابة يأخذه صيادون ويضعونه فى الحديقة داخل قفص ليشاهده الناس (واتفرج ع الحمار أبو بدلة مخططة.. ليل نهار هزار بيزقطط زقططه...) ولكن النمر فركش لا يرضى بحاله وبقائه محبوسا داخل قفص ويظل بلا أكل فيشحب أكثر ويطرده أصحاب الحديقة، فيخرج للغابة وهناك يقابله قطيع من الحمير الوحشية والتى تأسره وتعامله بقسوة حتى يعمل ويحمل الأشجار ويتعب أكثر ثم يستغل إحدى الأشجار فى السباحة حتى يتمكن من الهرب عبر النهر فهو ليس من فصيلة الحمير ولا يأكل الأعشاب مثلهم وينجح فى الهرب بالفعل ولكنه أصبح أكثر ضعفا و(يكش) أكثر ليتحول رأسا وجسدا إلى كلب ولكن بنفس لون النمر ويقابل فى الغابة لصا فيصطدم به وفى نفس اللحظة يتصادف دخول رجال الأمن وراء اللص فيتمكنون من القبض على اللص الخطير ويشكرون فركش على أنه كلب مخلص ساعدهم فى ذلك ويأخذونه إلى القسم ليعمل معهم ككلب بوليسى ويتصادف أن فرفوشة الطبيبة كانت تبحث عنه وذهبت لإبلاغ الضابط فى قسم الشرطة وهنا يقرر الضابط الاستعانة بالكلب البوليسى الجديد (فركش) فى البحث عن (فركش أيضا) أى يبحث عن نفسه، ويخشى فركش إخبارهم بالحقيقة خشية عدم تصديقه، ويبدأ معهم رحلة البحث عن نفسه بالفعل ولكنه يفشل بالطبع وهنا يقرر الضابط القضاء عليه وضربه بالرصاص ويسمع فركش ذلك ويهرب فى أحد الجحور ويضمر أكثر ويتحول إلى قط ويصل إلى جحر للفئران ويخشون منه كثيرا لأنه قط، وعندما يخبرهم بأنه ليس قطاً بل هو نمر لا يصدقونه ويظنونه يخدعهم حتى يتمكن من أكلهم ويقرر كبيرهم أن يفرضوا عليه حصارا شاملا حتى يقضوا عليه وبالفعل يتم الحصار و(يكش) فركش أكثر فأكثر حتى يتحول إلى كائن غريب أشبه بحشرة مجهولة صغيرة ويطرده الفئران من الجحر وساعتها يقابل مجموعة من النحل ويحكى لهم حكايته فيأخذونه معهم إلى مملكتهم وهناك يقومون بتغذيته بالعسل وإطعامه جيدا ويفرضون عليه نظاما فى الغذاء، والعمل يتفق ومملكتهم المنظمة بشدة وكلما مر الوقت تعلم فركش أكثر وعاد إلى حالة سابقة ويظل هكذا فى التحول من حشرة إلى قط فكلب ثم حمار حتى يعود فى النهاية نمراً مرة ثانية وهنا يصفق أطفال الصالة جميعا فى فرحة عامرة بعودة النمر فركش وهنا ندرك أن الأطفال قد فهموا العمل المسرحى ووعوا ما به من نصائح ودروس عن العمل والنظام وندرك أيضا أن العمل المسرحى نجح فى رسالته ونجح الخطاب المسرحى الموجه للطفل فى هذه المسرحية والتى تتلخص رسالتها فى أغنيتها الأخيرة على لسان فركش وفرفوشة والمجموعة (ناكل بنظام يا حلاوة.. نلعب بنظام يا حلوله، ونلعب ويا الشمس الفلة.. يا حلوله يا حلوله.. هيلا هيلا هوبه نلعب ناكل نتسلى والكسلان ياخد بمبه...)..

والمسرحية كلها مسجلة بنظام البلاى باك فالممثلون والماسكات يحركون شفاههم فقط وهذا وإن كان ييسر من عملية تقديم المسرحية بالنسبة لمنفذيها من حيث إن الصوت سيخرج قويا من السماعات ومستمرا دون توقف حين يلغط الأطفال فى الصالة بين الحين والآخر إلا أنه من ناحية أخرى يقطع أحد خطوط التواصل مع الطفل حين يصل الصوت من فم الممثل مباشرة إلى أذن الطفل ولهذا وقعه وأثره الخاص على الطفل ويخلق نوعا ما من الحميمية بين الشخصية المسرحية والطفل فى الصالة وخصوصا فى أجزاء التمثيل البشرى وليس العرائسى، كما أنه يسمح فى بعض الأوقات بإمكانية حدوث حوار بين الخشبة والصالة أو إجراء حوار ارتجالى ولهذا الشكل أثر كبير على الطفل حيث سيشعر بأنه جزء من اللعبة المسرحية فى وقت ما وبذلك ظل طوال حياته متذكرا تلك اللحظات وما بها من كلمات فهى قد نقشت فى ذاكرته للأبد.. وهذه مجرد ملاحظة قد تفيد القائمين على العمل فى شىء ما وخصوصا أنهم قدموا عملا شبه مكتمل فنيا ويصل للطفل فى سهولة ويسر.



■ خالد حسونة

والمسرحية رسالة هادفة للطفل قدمت بشكل جيد يجمع بين الكلمة والأغنية والاستعراض والعرائس والتى اشتركت جميعا فى الوصول إلى الطفل بشكل صحيح حتى يستوعبها ويستفيد منها خير استفادة، وقد كان وراء هذا النجاح بالطبع جهد مجموعة كبيرة من العاملين بالمسرحية بدءا من المؤلف والشاعر والمخرج الكبير شوقى حجاب والذى يمتلك ناصية الكتابة للطفل منذ زمن بعيد وعبر أعمال كثيرة على مستوى المسرح والتليفزيون، وكذلك الديكور المتميز والملابس والعرائس ذات الألوان المبهرة والحرفية الشديدة والإتقان على يد الفنانة آيات خليفة مصممة الديكور والعرائس والملابس، وكذلك التميز فى النحت للعرائس والماسكات للفنان محمد كشك، وقد استطاع هؤلاء الرواد صنع لوحة فنية رائعة ومعهم فى الموسيقى والألحان فاروق الشرنوبى والتصميم الحركى لشبراوى وسلام.

كما تألقت بابتسامتها الرائعة وحركتها الخفيفة الممثلة نهلة ياسين وكان معها فى ذلك التألق مجموعة كبيرة من نجوم مسرح العرائس مثل عادل عثمان، هشام على، محمد شبراوى، رضا حسنين، نشوى إسماعيل، سحر منصور، محمد سلام، رفعت ريان، علاء أبو زيد، ومروة مبارك، والفنان القدير مصطفى رجب ومن تنفيذ لطفى السيد.. كتيبة كاملة وراء نجاح هذا العرض والذى تعاونوا جميعا ليقدموا أحد النتاجات القوية لمسرح العرائس، والذى مازال يثبت أنه القادر بقوة على تقديم عروض متميزة تجذب جمهورها الخاص من الأطفال وذويهم لتملأ به المسرح وليثبت أخيراً مسرح الطفل أنه أكثر قدرة من مسرح الكبار على اجتذاب الجمهور والحفاظ عليه وتقديم وجبة فنية متكاملة له تجعله يخرج وقد قرر العودة ثانية..

نتمنى أن تصيب عدوى مسرح الطفل كل مسارح الكبار..

3 دقات



● مهندس الديكور محمد جابر، انتهى مؤخراً من الإشراف على تنفيذ ديكور العرض المسرحى «سندريلا» الذى يقدم حالياً على المسرح العائم الصغير بالمنيل من تأليف أحمد عبد الرازق، وإخراج بتول عرفة، ومن إنتاج المسرح القومى للطفل، جابر قام هذا الموسم بتصميم ديكور وملابس عدد من العروض المسرحية منها: الحياة حلوة، إيه اللى بيحصل ده، حادى بادى، وغيرها.

ابحث عن الدقة والإتقان

«خمر وعسل» صورة مسرحية تعكس جمال الظل والضوء وتلعب مع الألوان الغامضة والصيغ التاريخية

قدمت فرقة شمال سيناء القومية عرض «خمر وعسل» تأليف: أسامة نور الدين وإخراج: عبد القادر مرسى على مسرح الفرقة فى مدينة العريش.
والنص يحكى قصة شمشون ودليلة كما رآها الكاتب مختلفاً عن النص الأصلى للحكاية الشعبية الإسرائيلية، المأخوذة عن النص التوراتى الذى ورد فى «سفر القضاة» وبينما النص التوراتى يروى قصة البطل المخلص الذى أنقذ شعب إسرائيل من الفلسطينيين المتسلطين عليه وقتل منهم المئات، ولكنه يقع بإرادته الحرة فى حب الفتاة الفلسطينية دليلة، التى حاولت أن تعرف سر قوته العظيمة.



تحكى التوراة قصة فشل المحاولات لشد وثاق شمشون المرة تلو المرة وهو يخدعها المرة تلو المرة مستطيعاً أن يقطع الحبال التى أوثقوه بها، ويفشل أقطاب الفلسطينيين فى المحاولات، إلى أن يضيق شمشون بإلحاحها فيكشف لها قلبه بأنه نذير الله من بطن أمه، فإن حلق شعر رأسه تفارقه قوته ويضعف ويصير كأحد الناس؛ فتدعو دليلة أقطاب الفلسطينيين. وتحكى التوراة «وأنامته على ركبتيها ودعت رجلاً وحلقت سبع خصل من رأسه وابتدأت بإذلاله وفارقته قوته، وقال الفلسطينيون عليك يا شمشون. فانتبه من نومه وقال : أخرج حسب كل مرة، وانتفض، ولم يعلم أن الرب قد فارقه، فأخذه الفلسطينيون وقلعوا عينيه ونزلوا به إلى غزة وأوثقوه بسلاسل نحاس وكان يطحن فى بيت السجن، وابتدأ شعر رأسه ينبت بعد أن حلق».

وتروى التوراة كيف أن أقطاب الفلسطينيين ذبحوا ذبيحة عظيمة لراجون إلههم الذى مكنهم من عدوهم شمشون الذى خرب أرضهم وقتل شبابهم، وأرادوا أن يستهزئوا به فأحضروه من السجن وأوقفوه بين الأعمدة التى كان البيت الذى هم فيه قائماً عليها، وكان البيت مملوءًا بالنساء والرجال، وكما تقول التوراة «وكان هناك جميع أقطاب الفلسطينيين وعلى السطح نحو ثلاثة آلاف رجل وامرأة ينظرون لعب شمشون، فدعا شمشون الرب وقال: يا سيدى الرب اذكرنى وشددنى يا الله هذه المرة فقط فانتقم نقمة واحدة عن عينى من الفلسطينيين.

وقبض شمشون على العمودين المتوسطين اللذين كان البيت قائما عليهما وقال شمشون : لتمت نفسى مع الفلسطينيين، وانحنى بقوة وسقط البيت على الأقطاب وعلى كل الشعب الذى فيه مكان الموتى الذين أماتهم فى موته أكثر من الذين أماتهم فى حياته».

وتنهى التوراة القصة بأن إخوته قد نزلوا وحملوه وصعدوا به ودفنوه فى قبر منوح أبيه وأنه قد راح شهيداً فداء لإسرائيل وهو فى سن العشرين.

إذن الحكاية الدينية والشعبية الإسرائيلية تطرح علينا قصة بطل مخلص أحب فتاة من شعب عدو وأنها قد استمالته ومكنت أهلها من فقء عينيه وسجنه ولكنه يستطيع أن ينتقم بأن يهدم بيتاً به زعماء أعدائه ويقتل آلافاً منهم كانوا يحاولون التشفى والانتقام منه، ولكن كاتب نص عرض «خمر وعسل» يقدم لنا شمشون البطل المنتصر الذى يدخل القصر الذى به أعداؤه المهزومون ينتظرونه ومعهم جميلتهم دليلة التى يتآمرون معها على الإيقاع به لمعرفة سر قوته ليتمكنوا من قتله، ولا يخبرنا الكاتب بأى شىء عن هوية شمشون البطل الإسرائيلى، ولا عن زعماء الشعب المنهزم أو عن فتاتهم الجميلة أى عن شعب فلسطين. ويمضى فى استعراض تطور المؤامرة التى تمر بقتل اثنين من الشباب يكتشف شمشون خداعهما، وتتطور بشرب دليلة لسم لم يمتها ولكن يضعفها؛ فتبدو مريضة فيسرع شمشون فى طلب الطبيب الذى يحضر ليخبره أنها مريضة بمرض لا يستطيع الطب أن يشفيه، فى حين كان كبير الفلسطينيين قد أوعز لدليلة أن تخبر شمشون حين يعود بالطبيب بأن هناك نبوءة قالت إنها ستمرض عندما يختلط دمها بدم غريب محارب وأنها لن تشفى إلا بكلمة سر يقولها لها، وعندما تخبر دليلة شمشون بتلك النبوءة يختلى بنفسه ويفكر ثم يقرر أن يبوح لها بسر قوته فى الوقت الذى يهجم عليه الفلسطينيون ويقطعون خصلات شعره فيفقد قوته ويترنح ويسقط، وبينما يهجمون عليه ويطعنونه الطعنات القاتلة تلقى دليلة بنفسها وتسقط بجواره طالبة السماح والغفران، وفى نفس الوقت يعلن كبير الفلسطينيين أنه قد خدع دليلة، ويخرج زجاجة من جيبه ويفرغ ما بها على أساس أنها دواء وترياق السم الذى شربته دليلة، فتصيح دليلة بأن أهلها خونة وأنها باعت أغلى شىء رخيصاً، وبذلك تظهر دليلة وقد أدانت أهلها لصالح حبيبها؛ فى الوقت الذى لا نعرف فيه هوية، لا الأهل ولا الحبيب، فى خلط متعمد يؤدى إلى نتائج رهيبة. وبنفس الطريقة سار المخرج على أثر الكاتب حيث يقول فى كتيب العرض : «عندما يفقد البطل – أى بطل – مقومات بطولته، ويتنازل أو يفرط فى المبادئ والقيم التى صنعت مجده ويسبح فى بحور الخمر والعسل، فإنه سيغرق فيها حتماً لا محالة ويخسر تاريخه البطولى ويسقط عنه مجده إلى الأبد، وهو ما يعنى أن المخرج فى تأويله للنص التزم برؤية الكاتب وبمتن نصه التزاما كاملاً، وإن كان قد حذف سطوراً معدودة لا تقدم ولا تؤخر، ولكن إسهام المخرج ومصمم الديكور عبد القادر مرسى كان فى صياغة الإطار المادى للعرض سواء فى الكتل الديكورية التى شكلت المنظر المسرحى حيث نحت من مادة الفوم بدقة كاملة حوائط وأعمدة وبوابة الحصن الرئيسى لقصر دليلة بطرازه المميز لطابع ذلك الزمان السحيق، وكذلك التزم بدقة كاملة فى المهمات المسرحية كسيف شمشون ودرعه والقوارير والأوانى، وكذلك فعل فى تصميمه الدقيق والمميز للملابس وتنوع الألوان فيها بين الدافئ والبارد بدرجات متفاوتة معبراً عن حالة التناقض والصراع بين الجانبين، وكذلك استطاع المخرج والمصمم أن يلقى الأضواء المناسبة وأن يصنع مناطق للظل والنور أضفت حيوية وبهاء وغموضاً على جوانب مشاهده المسرحية المختلفة وعلى سطوع قمره الذى سيطر على المشهد المسرحى؛ وإن اختلفت ألوانه بين الأبيض الناصع والأصفر المخنوق، كما استطاع المخرج أن يرسم خطة لحركة الممثلين بالغة الإحكام والدقة، وقاد فريق ممثليه محققاً إيقاعاً فى مراحل الحدث متوازناً ومشكلاً إيقاعاً عاماً للعمل متدفقاً بالغ الحيوية، وقد لمع من فريق التمثيل «علوى الشاذلى» فى دور شمشون، ومعه «هدير» فى دور دليلة، ومحمد عايش فى دور الكبير، و«محمد الغامرى» فى دور الطبيب، وكذلك تميزت مجموعة الممثلين التى لعبت أدوار عشيرة دليلة حركة وإلقاء، وخاصة صلاح العيسوى، وفارس عمارة، وعلاء عبد الرءوف، وأسامة منصور، وحسن عبد العزيز، وأحمد البرنس، ومحمود السيد، ومحمد أشرف، وباقى فريق التمثيل، وقد لعبت الموسيقى التصويرية لـ «ياسر الشريف» دورها فى مصاحبة الممثل البطل فى مواقفه المختلفة وفى التعبير عن المراحل المتباينة لتطور الحدث الدرامى.

وفى النهاية لقد استمتعت بجدية عمل فريق الممثلين وبدقة وجمال تصميم وتنفيذ ديكور وملابس العمل؛ وإن كنت لم أستطع التخلص من علامة الاستفهام الكبرى التى خلفها لى نص «خمر وعسل» لأسامة نور الدين الذى سبق أن أعجبت بنصه «إكليل الغار»، كما لفت نظرى وراقنى ترجمته المتميزة ولغته وتكييفه لنص «آنا كريستى» لـ «يوجين أونيل» الذى شاهدته ضمن عروض المهرجان القومى الثانى للمسرح.

محمد زهدى



فرقة العريش المسرحية القومية تسبح فى بحور «الخمر والعسل»

فرقة العريش القومية قدمت عرضها المسرحى «خمر وعسل» تأليف أسامة نور الدين وإخراج عبد القادر مرسى، والعرض يتناول قصة شمشمون ودليلة بعيداً عن الأسطورة التوراتية التى انتهت بهدم المعبد عليه وعلى أعدائه (الخيار شمشون!!).

فى هذا العرض ظل أهل «دليلة» وخصوم «شمشون» يدبرون له المؤامرات والدسائس للبحث عن سر قوته، مستغلين حبه لدليلة، حتى توصلوا إلى أن سر قوته يكمن فى ضفائر شعره السبع، فقاموا بقصها، ففقد قوته وأجهزوا عليه وتخلصوا منه، ومما تمثله تلك الضفائر من قيم ومبادئ نبيلة وسامية ومثل عليا فقد كانت كل ضفيرة تمثل مبدأ معيناً مثل الشرف، الكرامة، الشجاعة، الضمير... إلخ.

وهكذا استطاعت الرذائل أن تكيد للفضائل وتنتصر عليها.

التنفيذ جاء فى إطار أسطورى فى اللازمان واللامكان واستخدم المخرج عبد القادر مرسى «مادة الفوم» ليشكل منها مفردات الديكور والإكسسوار، وجاءت الموسيقى التصويرية والإضاءة لتشارك فى نسيج العرض الدرامى وتكون بطلاً، وكذا الملابس التى قام بتصميمها عبد القادر مرسى أيضاً فضلاً عن تصميمه للسينوغرافيا.

جدير بالذكر أن مؤلف النص المسرحى أسامة نور الدين قد حصل على الجائزة الأولى فى التأليف فى مهرجان المسرح القومى الأخير، وأنه قد تم تصعيد مسرحية (خمر وعسل) للمهرجان النهائى والذى يعقد خلال أغسطس وسبتمبر على المسرح العائم بالجيزة.

المسرحية بطولة علوى الشاذلى فى دور «شمشون»، وهدير فى دور «دليلة» ومحمد عايش «الكبير» الموسيقى التصويرية والتسجيلات ياسر الشريف، تنفيذ الملابس نبيلة مرسى، والمكياچ تامر وأمين الجمال، ساعد فى الإخراج محمد على الحفنى وأسامة منصور، والمخرج المنفذ صلاح العيسوى، وقد أهدى المخرج العرض لروح الفنان الراحل إبراهيم أبو العطا نجم فرقة العريش القومية المسرحية.

والعرض يؤكد على أنه إذا فقد البطل.. أى بطل، مقومات بطولتة وتنازل أو فرط فى المبادئ والقيم التى صنعت مجدة وسبح فى بحور الخمر والعسل فإنه سيغرق فيها حتماً، ويخسر تاريخه البطولى ويسقط عنه مجده إلى الأبد!.

محمد خضير

الأشباح فى قصور الثقافة (2-2)

هناك فرق بين الجرأة الفنية والاجتراء..

عرض الزيني منضبط وهادئ.. والمباشرة الفجة سمة عرض شريف صبحي!!



لا ريب أن المسافة بين الجرأة الفنية والاجتراء، ليست مجرد لعب جمالي على الألفاظ وما بينها من تجانس صوتي وتفاوت عميق في الوقت نفسه بين المعاني والدلالات، ولكنها مسافة تأخذ في الاعتبار موقفين مختلفين كلاهما أخلاقي وكلاهما ينطوي على ما يفتن ويأسر الانتباه ويفتح باب المغامرة والمخاطرة، بما يفسر- على مستوى آخر- إمكانية الخلط والالتباس بين الموقفين، فتتبدي الجرأة اجتراء، أو يتبدى الاجتراء جرأة، وقد يرى البعض أن كليهما مغامرة مشروعة، أو ينبغي أن تكون كذلك مهما اختلفت النتائج هنا وهناك. والواقع أن الفرق بين العرضين اللذين صاغهما"محمد الزيني" في قصر ثقافة مصطفي كامل بالإسكندرية، و"شريف صبحي" في قصر ثقافة الريحاني بالقاهرة، هو نفس الفارق بين الجرأة الفنية والاجتراء، الممتد من الفارق فى الرؤية الدراماتورجية لأشباح ابسن، التي تعرضت لها في مقال سابق.

فقد كان عرض الزيني هادئا منضبطا متئدا في محاولته تجسيد أزمة بطله"أزوالد" الذي انقسم عالمه بين الصورة التي رسمها بنفسه للشخصيات عميقة التأثير في تكوينه وصياغة حياته ووعيه الباطن، فترافقت من ناحية أخرى مع الماضي، وإن بقي لها امتداد بطبيعة الحال في الحاضر، بما تنطوي عليه من أسئلة حائرة مؤرقة تستدعي الإجابة عنها، وعلى الجانب الآخر واقعه الذي يشهد تطور علاقته بالخادمة"جينا"، على نحو يجيب عن أسئلة الماضي المعلقة.

ولما كانت مفاتيح الدراماتورجية محددة وواضحة بمستوييها جاءت معالجة الفراغ المسرحي في العرض واضحة ومحددة بدورها، فالمسرح - كما أعده وليد جابر- انقسمت مساحته أفقيا بإطار صورة يمتد رأسيا على خط مائل قليلا في الثلث الخلفي من اليمين لينفتح على اليسار، وقد ارتفع الإطار على مستوي متدرج من 20 إلى 40 سم تقريبا مما يمنحه خصوصية مكانية بالقياس لما يجري في المستوى صفر الممتد في ثلثي المقدمة، بينما الخط المنحرف المائل للإطار يؤكد علاقة قلقة تشكيليا ببقية الفراغ؛ لاسيما مقدمته التي شغلها مستوى الواقع من الحدث الدرامي. فإطار الصورة يضم من خلفه تكوين مشهد العشاء الأخير الذي أعاد بناءه"أزوالد"، بمقعده الخاص ومقعدي"القس ميناندر"و"الأم مسز الفنج"وحولهم"جينا" تدور بينهم بزي الخادمات مشرفة على منضدة كبيرة عامرة بالأكواب والصحاف والزجاجات، بينما يحتل عمق التكوين؛ وعلى الحائط الخلفي صورة "الكابتن الفنج"، بوصفه الحاضر الغائب المحتفي به في العشاء قبيل افتتاح الملجأ.

وقد حرص المخرج في المشهد الافتتاحي للعرض- مع"شريف عباس" مصمم الدراما الحركية - على توضيح وتأكيد العلاقة التشكيلية والدرامية بين مستويي الفراغ من خلال مشهد حركي بدا خلاله"أزوالد" وكأنه ينهي عملية الرسم أو إعادة بناء مشهد العشاء، فيستنهض شخصياته الملقاة خارج الإطار ليدفع بها واحدة أثر الأخرى إلى مكانها من تكوين الصورة، وبالوضع المعبر بالتبعية عن رؤيته لها، ثم يسدل الستار عليها متنفسا الصعداء على مقعد أمام مكتب يحتل يسار المسرح، بينما تنحسر الإضاءة.

وفي المشهد التالي مباشرة تؤكد"جينا" شفرة الفراغ كلها، حين تدخل من المستوى صفر لتقوم بمهامها كخادمة، فتفزع متطلعة إلى الصورة بوصفها أشباحا مخيفة ومشوهة، سائلة "أزوالد" في الوقت نفسه لماذا رسمها وهو الذي أعلن نيته أن ينحت تمثالا لأبيه.

ومما يلفت النظر أن "استنجراند"، لم يكن له مكان في تكوين الصورة وبقي منفيا عنه، ليظل مرتبطا بتطور الفعل في المستوى الواقعي، على نحو يتواءم- ولو بشكل نسبي- مع وعي أزوالد باستحالة أن يكون له دور بارز أو غير بارز في تشكيل ماضيه وأسئلة وجوده، وإن كان له دور في شكل مستقبله المحتمل؛ بوصفه والد «جينا» التي يود الزواج منها؛ بالرغم من الفارق الطبقي بينهما .ويكشف"الزيني" عن نفسه مرة أخرى بوصفه مخرجا واعيا وواعدا، حين يبني وجودا مزدوجا في الصورة المسرحية لكل من أزوالد، وجينا، أحدهما في الصورة المرسومة/المتخيلة، والآخر في الواقع، ولكل منهما ممثل/ ممثلة فالعلاقة بينهما هي التي تفرز الامتداد من الماضي للحاضر، من المتخيل المفترض إلى الواقع المعاش، بينما اكتفى- المخرج- بأن يبقى لكل من"القس ميناندر" - "مسز الفنج"وجود في الصورة التي تتطلب الضوء الكاشف لجوانبها المظلمة، أو تلك الممتلئة بالظلال.

لقد تخلق النسيج الفني لعرض"الزيني"وإيقاعه العام بالإضاءة والموسيقي والحركة التي تتنقل بشكل لا يخلو من جرأة بين نفخ الحياة المؤقتة في مستوى الصورة، والحياة في مستوى الواقع"هنا- الآن"، وما يتخللهما من لحظات تداخل محتملة بينهما، بما يمنح الصورة البصرية تنوعا وتجددا مستمرا مع ثبات معطياتها المادية. وبالرغم مما يستدعيه هذا النسيج من ملاحظة هنا وأخرى هناك، إلا أنه كان في النهاية نسيجا واضح الخيوط يتسم بالدقة والرهافة والعمق؛ بقدر ما ساعدته الإمكانات والطاقات البشرية التي تضافرت بجهودها معه.

وعلى العكس كان النسيج العام لعرض"شريف صبحي" بالرغم من الجماليات البصرية غير التقليدية التي أتاحها التصميم السينوغرافي، والتي برقت غالبا على نحو خاطف وجزئي سرعان ما غمره التشتت في النسيج الدرامي.

فقد اعتمد"محمد عزام"في تصميم السينوغرافيا أساسا على أمرين:أولهما خلق عدة مساحات منفصلة ومتفاوتة الارتفاع في الفراغ المسرحي خالية في الوقت نفسه من أية تفصيلات واقعية دالة، وتسمح باكتساب صيغ مكانية مختلفة يفترضها الحوار، وما فيه من سرد يقتضي حضور مشاهد الماضي، التي قد يتولد عنها أيضا سرد يحيل إلى أماكن وأزمنة مغايرة، ومن هنا اتسع الفراغ لما هو أماكن خاصة ومغلقة مثل حجرات النوم المفترضة في بيت"الكابتن الفنج"، ومقر"القس ميناندر"في الكنيسة حيث لاذت به"مسز الفنج" تشكوه يوما زوجها الذي قرر فصل ابنتها عنها وإبعادها إلى باريس، إضافة إلى أماكن أخرى خاصة ومفتوحة، مثل الحديقة الملحقة بالبيت أو قاعة الاستقبال.ولكن لما كانت الدراماتورجية تفتقر للشكل المتماسك وارتبكت في متوالية السرد المنقطع إلى التجسد، ارتبكت بالتبعية الصورة المسرحية وتشتت الانتباه؛ مع وجود الممثل في أكثر من زمان ومكان، فيما عدا جينا التي ازدوجت بين طفولتها/الماضي وشبابها/الحاضر.

وعلى أية حال فثاني الأمرين اللذين اعتمد عليهما التصميم، كتلة دائرية في منتصف العمق تبدو كأنها "عروس تعذيب"منفلتة من العصور الوسطي وقد أحاطها زبانية يديرونها موثقين عليها ضحيتهم. وسيطرت هذه الكتلة على الفراغ المسرحي واكتسبت دلالتها بوصفها عروس تعذيب منذ المشهد الافتتاحي حيث توثق عليها "جينا"، بينما يتصاعد الأنين.وفي الوقت ذاته تبدو الكتلة كأنها آلة ضخمة تضخ القمامة وتنتجها ممثلة في أكوام من أوراق الجرائد تملأ الفراغ وتربط تشكيليا بين مساحاته التمثيلية، وتمنح أحيانا المستوى صفر مع بعض المساحات الأمامية دلالة القبور، التي تتحرك منها "مسز الفنج"- مثلا - حركة دودية نشطة، حين تعود إلى الحياة في عمليات السرد والتذكر.

كان التصميم على هذا النحو يبني شبكة معقدة ومركبة من الرموز تخلق استعارة كلية- لا تخلو في الحقيقة من توفيق بحد ذاتها- للأفكار والتقاليد الرائجة التي تولدت عنها مأساة"جينا"، بوصفها مزبلة. ولم يخل تصميم الملابس- على مستوى آخر- من رمزية لافتة، ففي الظاهر واقعية ممزقة أو رثة في الغالب لتنسجم جماليا مع استعارة المزبلة، ولكنها لا تخفي من تحتها الزى الأبيض الموحد الملتصق بالجلد، وقد اتخذ خطوطاً لونية خضراء كأنها الهيكل العظمي الإنساني المشترك بما ينطوي عليه من غرائز ونزعات تستصرخ الإشباع تحت دعاوى الكبت والقمع والتزّمت البالية.

لكن برغم اتجاه الصورة البصرية في معطياتها المادية للرمزية الشفافة الموحية في الوقت ذاته، فإن المخرج عمد لمباشرة فجة تجسد مازوخية مسز الفنج الجنسية في علاقتها باستنجراند"، والإفراط في تحريكهما كالديدان بين أكوام الورق بمناسبة، وبغير مناسبة مما أسهم في تشتيت الانتباه، ذلك الإفراط وتلك المباشرة اللذان ميزا المشهد الختامي الذي يبدو ثورة هيجاء تنثر أكوام الورق على الجمهور!!

د. سيد الإمام

دراما التعويض
drama a clef

المصطلح فرنسى، ولكنه معروف فى الإنجليزية ويدلّ على القطعة المسرحية التى تعطى المشاهد - أو القارئ - مفاتيح فكرة، كى يدرك عن طريقها أن الشخصيات السمرحية المقدّمة تشير إلى شخصيات حيّة تعيش فى الواقع، يمكن بأسمائها، ووظائفها، ونوعيّة سلوكها الاجتماعى.



● الممثلة الشابة آية عبد الهادى، شاركت مؤخراً ضمن مجموعة عمل العرض المسرحى «حلم يوسف» للكاتب بهيج إسماعيل، وإخراج أحمد أبو سمرة، والتى تم تقديمها الأسبوع الماضى ضمن فعاليات مهرجان سمنود المسرحى، آية تشارك أيضا بالتمثيل فى العرض المسرحى «أبو عجور سلطان حائر» مع المخرج محمد الجنايني.

أسعد سعيد فى العالم
الجهل لا يعفى من المسئولية!

أثار هذه القضية المؤلف محمود عامر، وتصدى للدفاع عنها المخرج حسن يوسف الذى وزع أدوار هيئة الدفاع، فقام بصياغة كلمات الأغانى والاستعراضات الشاعران محمد حسنى توفيق، ومحمد شكر، وقام بألحانها وائل عوض، وقامت د. ماجدة عز بتصميم استعراضاتها، أما تصميم المناظر والملابس لربيع عبد الكريم، والماسكات لمجدى ونس، والمادة الفيلمية لتامر سليم.

وعرضت وقائع القضية على مسرح عبد المنعم مدبولى (متربول سابقاً) وتحمل تكاليف القضية المسرح القومى للأطفال برئاسة د. عاطف عوض.

صحيفة الدعوى - النص

تعود وقائع القضية للعالم أسعد سعيد والذى قام بدوره الفنان «محمد أبو الحسن» المنشغل بالإنسان وهمومه ويريد أن ينزع الشر من قلوب البشر حتى لا تقع الحروب ويحل الدمار بالعالم، وذلك باختراع تركيبة تحول الجينات السوداء إلى بيضاء؟!!

وبالتالى سيتحول العالم كله إلى الخير.

يأتى الرجل الغامض ليحذر الدكتور أسعد من المضى فى هذه التجربة لأن نجاحه معناه أنه سيقضى على تجارة الأسلحة وبالتالى ستنتهى الحروب من العالم.

وعندما سأله الدكتور أسعد من أنت؟ لم يجبه الغامض ولكنه حذره من إتمامها.

يفشل الدكتور أسعد فى تجربة عقاره على البشر حتى مساعده «مرزوق» الفنان «محمود عامر» الذى يمتلئ قلبه طيبة لو وزعت على العالم الامتلأ وفاض.. يقنع مرزوق الدكتور أسعد بتجربة عقاره على الحيوانات الموجودة فى مزرعته التى يمتلكها - هل يمتلك الدكتور أسداً وفيلاً؟!!- يرسل القرد قردون الإيميلات إلى الحيوانات الموجودة على الشات فتحضر فوراً بعد سماع النداء، وفجأة نجد أنفسنا فى غابة؟!!

يعرض القرد على الحيوانات ما حدث ويطلب مساعدة الدكتور أسعد فى تجربته فيوافق الجميع ماعدا البغبغان الذى ينفد بريشه ويهرب.

تأخذ الحيوانات العقار بالحقن وتتحول إلى كائنات مختلفة عن طبيعتها الأصلية فالأسد تحول لقطة والعصفور والزرزور تحولا لأسدين والقرد لخروف والحمار لكلب والفيل لعصفور، يدخل الرجل الغامض ضاحكاً على نتيجة العقار وما حدث للحيوانات.

يصر د. أسعد على أنه سيحاول ثانية وثالثة ويبرر فعله بأن الخطأ ليس خطأه.. يأتى البغبغان ويرى ما حدث للحيوانات، يطلب الأسد الذى تحول إلى قطة محاكمة د. أسعد، يشترط الدكتور أسعد قبل المحاكمة أن يعيدهم إلى طبيعتهم الأولى فهناك عقار سبق وأن أعده من قبل التجربة لذلك، يرش اسبراى فى الهواء فتشمه الحيوانات فيعودوا لطبيعتهم.

تبدأ محاكمة د. أسعد بعد تشكيل محكمة من الأسد رئيساً والعصفور والزرزور عضوى يمين وشمال والبغبغان ممثل الادعاء والفيل حاجباً والقرد والحمار محامين عن د. أسعد ومساعده مرزوق.

تتحول المحكمة وقضيتها مسخ الحيوانات وتغيير طبيعتهم إلى محاكمة هزلية كان من الممكن أن تكون محاكمة جادة لقضية جادة عن مدى حدود تدخل الإنسان فى الطبيعة التى خلقها الله ومدى جدواها للإنسان وللإنسانية.

صارت المحاكمة هزلية؛ الحمار يطلب الإعدام رغم أنه محامى د. أسعد، وينبرى القرد ليبرئ د. أسعد، حبيب الإنسان والحيوان.. فى النهاية يبرئ د. أسعد نفسه لأنه كان يقصد الخير ويطلب الصفح له وكذلك يفعل مرزوق ويعتذران عما بدر منهما فى حق الحيوانات.

وفى النهاية يصر الدكتور أسعد على أنه سيزيل الشر ويخاطب الجميع « طالما أن الحق معانا والخير جوانا ومهما حصل لازم نواجه الشر بكل قوانا» وتنزل أغنية الختام بهذا المعنى.

ملاحظات على النص / القضية

تقبل شكلاً وترفض موضوعاً للآتى:

أولاً: الجهالة لا تعفى من المسئولية إذ لا توجد شخصيات درامية بمقوماتها ولا محدداتها ولا أبعادها ولا صراع ولا حبكة فقد ضلوا الطريق عند الذهاب إلى المسرح القومى للأطفال.

ثانياً: إبداء الرأى ليس حقاً طبيعياً إنما حق مكتسب بالعلم والدراية والمعرفة.

ثالثاً: الشر ليس وراثة كما ذكر المؤلف فى نصه.

من أين استقى المؤلف هذه المعلومة؟

يولد الإنسان صفحة بيضاء والبيئة تسطر دينه وأعرافه وتقاليده وتطلق لسانه بلغتها، والإنسان نتاج هذه المعادلة (الوراثة لا البيئة)، وهناك شذوذ فى القاعدة فى أغلب الأحيان وقد رصده الحدس الشعبى فى أمثالنا الشعبية: بيخلق من ضهر الفاسد عالم، وبيخلق من ضهر العالم فاسد، القضاء على الشر فكرة جميلة والهدف نبيل.

لكن العرض الذى بنى عليه المؤلف فرضيته ليس صحيحاً، وكان على المؤلف أن يستعين بالمتخصصين أو قراءة مستفيضة فى الموضوع.

رابعاً: لماذا استخدام التكنولوجيا المغلوطة وعدم توظيفها المدروس وغير المبرر.. فبدلا من استخدام الحمام الزاجل مثلاً لتجميع الحيوانات أو أى حيلة درامية أخرى ترسل الإيميلات لجمع الحيوانات الموجودة على الشات لم نر كمبيوتر ترسل منه رسالة وإنما كان نداءً صوتياً فحضرت الحيوانات على الفور!! ما هذا؟

أين رد فعلهم لتأكيد ما قيل؟ أو ما كتب؟!!

هل الشات معروف لدى جميع الأطفال ولا كوميديا وخلاص؟ ولو حذفت ما حدث شىء.

خامساً: مسخ الحيوانات جريمة ارتكبها د. أسعد سعيد بنية حسنة أو بفعل مجهول لم يكتشف بعد، اللهم إلا فى العرض عندما غيرّ الغامض المعادلة وهذا يحسب للمخرج ولم يتم التأكيد عليه مع الجمهور.

سادساً : مرزوق مساعد الدكتور أسعد لم تُعرف درجته العلمية إذا كان مساعده؟ أو تلميذاً نجيبا له.. إن كان كذلك لماذا لم يرتد زياً نشعر أنه من رجالات العلم؟ هل يعمل مرزوق عنده؟

الصورة التى ظهرت فى العرض تشير إلى أنه يعمل عنده ويحضر له الطلبات ولا ينااام.. ومرزوق نوعيته معاهم معاهم عليهم عليهم، فهل نأخذ نصيحة من هذا الصنف المرزوق من البشر عندما يخبرنا فى نهاية المحاكمة: أن الله خلق الإنسان بخيره وبشره ولو كان خيراً مطلقاً لبات ملاكاً ولو كان شراً محضاً لأمسى شيطاناً، هل نأخذ هذه النصيحة من مرزوق وأمثاله اللى كلهم خفة وذوق.

سابعاً: الرجل الغامض الذى خرج من الدخان عندما جرب د. أسعد تجربته كما ورد فى النص وظهر فى العرض هل هو كجنى مصباح علاء الدين السحرى العصرى؟ لمن ينتمى هذا الغامض الشرير؟ ولأى بلد؟ لا توجد إجابة حتى عندما سأله د. أسعد لم يجبه الغامض وعلى الطفل أن يكمل الإجابة عن التساؤل أو لا يجيب مش فارقة فى دماغ صناع العرض.. فإن كتبت متخافشى وإن عرضت متخافشى.



العرض / الدفاع

شحذ المخرج همه ووسائل دفاعه ووزع هيئته للدفاع عن القضية فقام المصمم بصنع إطار قضيته فى منظرين الأول (المعمل) وخدعنا منذ البداية فى إطار الفانتازيا من حيث النسب فى المعمل ولكنه وقع فى تناقض مع هذا الإطار عندما أدخل مكتب الدكتور أسعد وعليه القنانى والأنابيب الزجاجية الواقعية الصغيرة فلم تتناسب مع الإطار وكذلك الكرسى الدوار الموجود فى المعمل كانا نشازاً عن نغم إطار المعمل الجميل، والمنظر الثانى (الغابة) فلم تكن بجمال المعمل لأنه أضفى عليها الواقعية ولم يحافظ على الفانتازيا التى تدور فيها المسرحية من حيث الفكرة والمضمون.

أما الملابس فكانت للحيوانات عبارة عن سالوبيت وفانلة بكم تحت السالوبيت فالقرد يرتدى سالوبيت بنى وتحته فانلة بكم سوداء؟ والفيل فوشيا والحمار رمادى. عموما الملابس لم تكن مدروسة لا من حيث العلاقات أو الدلالات اللونية لكن ما دام الأولاد بيحبوا الألوان إديها ألوان وإن كانت غير مدروسة، وهذا يقودنا (للماسكات) فالأقنعة بها خلل فى النسب وكانت بتقفل على بروفيل الممثل وما دام الماسك مفتوحاً كان يجب مراعاة ذلك. وبخلاف أقنعة الطيور (البغبغان والعصفوران) لم تكن الماسكات جميلة.



خطة الدفاع / منهج الإخراج

خلط المخرج فى منهج إخراجه وجمع بين أكثر من منهج؛ الإيهام، وكسر الإيهام.

بدأ المخرج عرضه إيهامياً منذ أن قدم أسماء ممثليه على شاشة عرض صغيرة مدلاة من أعلى مقدمة المسرح وكأننا سنشاهد عرضاً سينمائياً مع موسيقى الأوفرتير (طرطق ودانك وفتح عينيك) لكن مع دخول د. أسعد قدم نفسه للجمهور فى خطاب مباشر له كاسراً للإيهام بخلاف النص المكتوب، وتواصل مع الجمهور (الأطفال) وشاركه عندما شرح له ماهية المكان (المعمل) وقضيته وهمه واختراعه، ثم كسر الإيهام عندما دخل مرزوق يسأل الأطفال أين ذهب الدكتور أسعد وكذلك عند المحاكمة، ويطلب الدكتور الصفح وكذلك الأسد ومرزوق، وبالتصفيق مرة ثانية إذا كان موافق على التسامح مع د. أسعد ومرزوق، ماذا لم يعتمد المخرج على أسلوب واحد فالتغيير فى المشهدين لماذا لم يتم على المكشوف وأمام الجمهور.. لكن استخدام (البلاكات) (الإظلام) للإيهام بما يقدمه بالإضافة إلى استخدام المادة الفيلمية عن الحروب والدمار كوسيلة شارحة ومعضده لرأى د. أسعد سعيد عن هدفه القضاء على الشر، ولم تأت هذه الجمالية ولا الوسيلة بأكملها لأنه لم يمهد للقضية المطروحة أساسا ولم ترفع الأثر الانفعالى عند المتلقى فلم تكن لها خصوصية، والأغنية المصاحبة كانت ساذجة ولو حذفت ما حدث شىء.

ركاكة الأغانى وضعف الاستعراضات

لا يعفى المخرج من اختياراته وهو المسئول الأول والأخير عن العمل عندما استعان بشاعرين - يرب يستعين بعشرة مش القضية المهم النتيجة - الشاعر الأول (محمد شكر) وقدم أغنيتين الأولى عن الشر لكن على لسان من؟ هل الشرير يدين نفسه؟!

فعندما قام الغامض بتغيير خلطة الدكتور أسعد نزلت الأغنية هنا. نسأل الأغنية لسان حال من؟ طالما منهجه ليس ملحمياً إنما إيهامياً، والأغنية الثانية عن الحياة على لسان د. أسعد؛ عندما يعبر عن هدفه نزع الشر من قلوب البشر مع المادة الفيلمية ولنتأمل الكلمات:

«ممكن نعيش على قدنا
ونموت بنحضن بعضنا
- بقى ده كلام -
لكن الحقيقة إن الحياة
جراح بتنزف مننا».

وتتوالى أسئلة محمد شكر الشاعر فى أغنيته...

«ليه السلام بقى نار وموت..»

السلام يا أخ شكر ليس كذلك والمسألة مش رص كلام والسلام، والشاعر الثانى (محمد حسنى توفيق) حمل عبء المسرحية من حيث الكم قدم أربع استعراضات تحمل أكثر من صوت بالنسبة للحيوانات والردود عليها سواء من مرزوق أو د. أسعد، وإن كانت تتقابل مع سابقتها عند نقطة الركاكة ورص الكلام بلا معنى؛ بل تصنع الخلل فى المعنى واضطرابه وتقديم المعلومة المغلوطة؛ فالأوفرتير الذى يحث الجميع على العلم. يبدأ بـ :

طرطق ودانك فنجل عينيكإ
إصحى وصحصح بلاش ترحرح
العلم جنة عايشة ف خيالنا..»



وهل يتسق كلام د. أسعد سعيد العالم عندما يخاطب مساعده مرزوق بعد فشل التجربة وهو يغنى.

«د. أسعد :

بطل تخاريف وفوق
وبلاش شعل الهبل
وقولى إيه جرالك
وجاوبنى بالعجل».

هل هذا ما يسمعه أبناؤنا فى القومى للأطفال (الهبل، والعجل، ورحرح، وفنجل) وفى أغنية الختام :

«**الخير على طول جوانا**
والحق تملى معانا
والشر اللى مخوفنا
هنواجه بكل قوانا
والظلم عمره قصير
والشر تملى صغير
احكموا انتوا أنا صبرت عليه..»

فطالما الشر صغير والظلم عمره قصير فلماذا نواجه بكل قوانا أو بربع قوانا، فسينتهى بمفرده يا محمد حسنى توفيق إذا كان تصورك هذا عن الشر، وكل استعراضاته نجد فيها التوفيق وتلفيق الكلام على القافية لتصل إلى الركاكة، كما فى استعراض هرج ومرج الحيوانات مع مرزوق بعد تحولهم.

الألحان والموسيقى

مع هذه الكلمات كيف تصنع ألحان وأغان؟! قام البطل وائل عوض بذلك لكن لم تعلق جملة لحنية أو كلمة ملحنة أو مغناة عند الأطفال، أو لدينا فقد ظلم نفسه لما وافق على هذه الكلمات ومن قبله مسئول العرض الأول المخرج.

الاستعراضات

رأينا مثل هذه الجمل وقدمتها من قبل د.ماجدة عز فى عروض كثيرة، وكان الاستسهال بادياً والاستعجال ظاهراً وهما السمتان اللتان خرجنا بهما من هذه الاستعراضات، فلم تسأل المصممة: نحن نقوم بماذا أو لماذا؟ وما دورنا فى المسرحية؟ لو سألت لأجابوها ولقدمت؛ ولديها الكثير، ولغطت ثغرات النص، والله لو طالب فى المعهد قدم ما قدمته لفصل مشيعاً ليس بالورود طبعاً.. اسم د. ماجدة عز يرفع أى عرض لكن الحقيقة كانت عبئًا على الميزانية وعلى العرض وعلى تاريخها، ولن نقبل الأعذار، فقد شبعنا يا تستعدل شغلها وهى قادرة والحمد لله، الدكتورة ماجدة مش محتاجة يا تحترم تاريخها.



محمد أبو الحسن بيشرح بيولوجى

أما عن التمثيل فقد اجتهد كل ممثل فى دوره غير المكتوب أصلاً وعلى رأسهم الفنان (محمد أبو الحسن) وكانت مشاركته فى هذا العرض بمثابة رافعة له. فحب الأطفال له وخبرته فى التعامل معهم لا ينكره جاحد، ولم يسعفه النص ولا الدور لكى يقدم كل ما لديه.. فالنص أفقى غير مستوف وناقص معلوماته بل ومغلوطة، فحاول محمد أبو الحسن أن يسد هذه الثغرات فوقع فى أخطاء علمية بيولوجية مثل الجيش الأسود الذى يحمل الشر، ورغم ذلك كان بمثابة نسمة هواء رطبة فى قيظ أغسطس الحار على الجميع وخاصة زملائه الممثلين، فالنص أضاع علينا متعة كان الجميع شغوفين ومتشوقين لفنان محبوب.

أما مرزوق (الفنان محمود عامر) المؤلف فقد كان عليه الاقتصاد كممثل فكثرة التدخلات مع الحيوانات بمناسبة وبدون مناسبة أضاعت فيه الكثير من التركيز فى دوره.. أيضا كانت الأزياء مفتاحاً للشخصية أضاعه.

وهذا يقودنا إلى نقطة أساسية المؤلف – الممثل، المخرج – الممثل فى هذا العرض أقولها بصراحة. والجميع أصدقاء منذ ردح من الزمان بصراحة مش نقص ممثلين ومسرح الطفل ملىء بفنانيه والمسألة مش مكافآت يا جماعة، أو ما اشتغلتش من مدة فالمؤلف لو جلس فى الصالة ورأى ما كتبه يتحول لعالم حى كان سيملأ هذه الثغرات، وكذلك المخرج لو تفرغ وتأمل ما قدمه كان لا شك سيضيف ولديه الكثير ليضيفه.

وكان اكتشاف هذا العرض البغبغان (تامر الكاشف) والقرد (أحمد عثمان) لجديتهما وأضافا على دوريهما.

ولم يظهر النص إمكانيات (حمدى العربى) الذى لعب دور الأسد وتلقائيته وحبه للأطفال، وظهر وعيه كممثل بالدور عند التحول من أسد لقطة فكان جميلاً وبديعا.

أيضا لم يسعف الدور ظهور إمكانيات (أحمد عبد الرحمن) الذى جسد شخصية الحمار و(حمزة خاطر) الكوميديان الجميل لم تسعفه مساحة العصفور لتظهر إمكانياته، واجتهد (مايكل ناجى) حسب إمكانياته ودوره فى الفيل وإن عاب الجميع بعد التحول لم يتحولوا مع شخصياتهم الجديدة بعد فشل التجربة ما عدا حمدى العربى كما ذكرت، أيضا عدم استغلال المستوى الموجود فى المسرح طوال الوقت من المخرج، أما الإضاءة وظفها المخرج حسب النص.

تبقى مشكلة الدعاية

فعرض أسعد سعيد فى العالم ينتمى حكماً بغياب الدعاية عنه إلى العروض السرية حتى اليوم السادس عشر من العرض، وفى النهاية أعدل صحيفة الدعوى فى القضية 2007 لأسعد سعيد فى العالم، والتهم التى أثارها وقام بالدفاع عنها مع هيئته الموقرة بتهمة الاستخفاف بعقول الأطفال فى العام السابع الميلادى من الألفية الثانية، وأحول صفتى من شاهد ومشاهد إلى مدع عام كناقد.

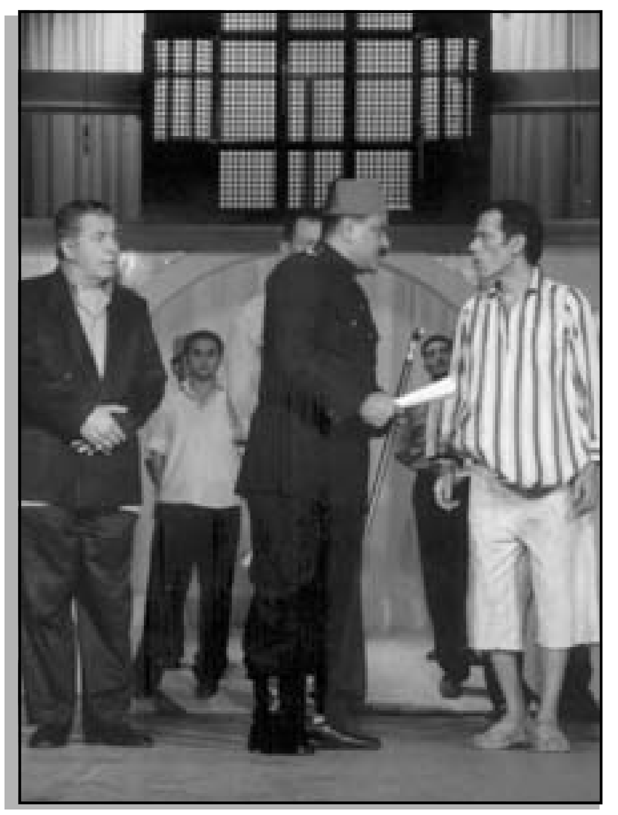
أحمد إسماعيل عبد الباقى

برقع القوس (الواجهة) Teaser

يطلق عليه المسرحيون المصريون الكلمة الإيطالية "أرلكينو -Ar– lecchino" والمقصود بذلك: البرقع المرفوع فوق الستارة الأمامية، والممتد امتدادًا أفقيًا خلف القوس المسرحى ومهمة هذا البرقع، أن يحجب سقف المسرح عن عيون النظارة، مثلما يحجب الدرعان جانبيه. وفى العادة يصنع برقع القوس، أو الواجهة من نفس قماش الستارة الأمامية، ويثبت – غالباً – على عارضة يمكن خفضها، أو رفعها، تبعًا للحاجة.

بيضاء اليمامة فى كباريه جمال (بريخيت) السياسى!

يثير عرض «يمامة بيضا» مشكلة؛ عنوانها شىء يغاير محتواها، ومحتواها شذرات من غناء زخرفته الراقصات العاريات الكاسيات، وقليل من قليل من هوامش الدراما عبر تمثيل مدو بالصراخ وديكور فى طراز متداخل، فيه من اسلامتيكى، فيه مملوكى وتجريدى ومعمار فرنسى، ربما قصد المصمم أن يشخص مصرنا عبر عصور الاحتلال ـ ذاك جيد ـ إنما هل كان ذلك من نسيج العرض؟ لا.. بالقطع لا.. إلاّ إذا قلنا بأن العرض فضلات من الصور التى سُترت بصوت عبقرى فى الغناء قد استظل بظله صوت وليد من دماه.



ظللت عبر ساعة بطولها متطلعاً إلى الحدث ـ يا طول ما "جودو" انتظر!! ـ رقص يتابعه غناء ـ لا لم يكن "علىّ" من غنى ولكن ابنه ـ الصوت صوت شبابه حين ظهر ـ وملامح الحجار نفس ملامحه، صوت جميل فيه من نبر أبيه، لكنه محض غناء خلفه الرقص اشتعل، هذا بوادى عبقر، وذاك فى "الأرض اليباب" عصر الكليبات استعر، أصاب مسرحنا الخراب!!

همست مجالستى الخبيرة قائلة؛ وهى أستاذ الدراما: "اسكتش ورا اسكتش أين هى الدراما؟ أين المواقف والممثل والحدث؟، ما بين اسكتش وآخر أغنية! والرقص مشتعل وراء الأغنية، لو أن مطربنا الهمام وحده لكان استمتاعنا به أكبر".

قطع الحديث صوته السكين يشق ستر الصبر فى الصالة، لغة الأكف عبرت فى نشوة الإعجاب بالغناء.. فى وجه من باعوا الوطن: "يا عم بيع"، كان الغناء كالزئير، ولم يكن أبدا هديلا لليمام.. يشخّص العرض شبيها بمسئول قد تزيا زيّه، أبيض الشارب والفودان بيض.. ليس فى العرض يمام، فلماذا يا ترى أطلق الشاعر ذلك الاسم عليه؟! ليس فى العرض هديل لليمام بل زئير وعويل ونكات وغنيج.. جلسة التحشيش عرى وشجيج، بدد الحجار ألوان الهديل، غنى عنّا وتغنى بالعار، ما نريد أن نقول، زاجراً باللحن مسئولا على مسئول، كل من باعوا الوطن وأهانوا الانتماء..



د. أبو الحسن سلام

ضاقت يمامة العرض بأشعار بخيت أو (بريخيت) الجديد بالهديل، واستعارت ثوب (عكرمة الحمائم) أبيض الريش وصاحت بالنزال، ظن صاحبها (بخيت) أنه بريخيت عصر العولمة، فأتانا باليمامة أو بيضاء اليمامة تستحث الناس هبوا فامنعوا بيع البلد، لم ترد تلك اليمامة من أتوها سامعين غناءها أن يسمعوا منها هديلا من غناء أو بكاء، بل أرادت بالصراخ قيام شعب مستنيم، ولهذا ارتدت بيض الرايات، قد رأت هذى اليمامة ما رأت يمامة التراث من أخطار؛ لذلك جاء نواحها كنواح ذات الطوق عند أبى العلاء.. لا غناء أو بكاء فما يكون؟! سوى كليب. غنت بملء الفم فى صوت "على" (بيع يا عم) غنت لساذج عبيط أتى به من قد أتى ليسوس أموال الرعية يرعها، فإذا به لنفسه قد حازها جاع الرعاع غنت لذاك الذى قد باع مسمار الأمان فى ميكنة الأوطان للأعداء ليتم إحكام الغطاء بنعشه.. نعش الوطن، قد شخص العرض مسئولاً يتغنى بشعار البيع من دون مزاد.. بيع أشلاء البلاد: (حديدنا.. بترولنا.. بناتنا.. أولادنا.. آثارنا)، استبدل العرض هديل يمام مصر بالشعارات البكاء لم يكن غناؤه ذاك الهديل على الشجر، مع انبلاج الضوء فى صبح النهار، العرض دعوة التفاف على شعار، لوقفة بيضاء ضد ذاك العار؛ عار الذين باعوا البلد من بعد ما ذبحوا بسيناء الولد.

وقفة تحليلية

على قدر فرحتى بانضمام الشاعر جمال بخيت للركب المسرحى بنص من تأليفه، كانت صدمتى، فلقد تصورت أن يكون بناؤها بأى حال ينتمى إلى الدراما التى شقت طريق الملحمية أو تدثرت بدثار أتباع أرسطو أو ارتدت معطف بيسكاتور أو توشحت بوشاح بيتر فايس والتسجيل لتحرض الناس على الحكام أو تخلق الوعى لديهم.. لكن بلغة الفن والمسرح لا مثل مناقشات فى برامج الفضاء العولمى من قطر.. لكن وما أشد صدمتى فليس فى العرض دراما. لا نص يبدو قد كتب بل أغنيات، وفراغات ستملأ بارتجال منه تمثيل ومنه قفشات بين شيخ يرتدى طرطور تهريج يحادث زينب يكشف الغيب لها، تشتكى مأمور شرطة بورسعيد؛ أطلق العنان خلف كل السيدات يدعى تفتيشهن ظل يسعى خلفهن، ففصل ينتهى الاسكتش يعقبه الغناء ويدور الرقص فى كل الفضاء وينتهى يبدأ الاسكتش تيمة جديدة، مصطفى صفى تجارة القماش قد ضاع منه الانتماء لا صديق ولا رفيق ولا أنيس بعد أن مات أبوه، ذاك لما قد رأى بيع البلاد مستعراً وبورسعيد بلده بلد النضال.. يرود حانات البلد يعاقر الخمر يدخن الحشيش، وخلاعة الضحكات فى ليل البنات تصاهر الغناء بالشعارات والخناجر وصوت مخمور يغنى: "يا فؤادى" لا كما غنتها (ست الكل) قالت "لا تسل أين الهوى" بل "لا تسل أين الحشيش؟" مثلما غنى الذى غنى بفيلم (فرنسا.. خالتى) ناعقا بلحن (أنت الحب)، يمضى اسكتش ورا اسكتش والغناء فواصل والرقص خلفه. من هنا أو من هناك فقرة التمثيل تبدأ تيمة ما بينها وبين غيرها رباط.. ظننت شاعرنا الذى ملك الإيقاع فى عرضه نبض إيقاع، ظننت مخرج عرضه متمرساً أو دارسا لأبجدية الإيقاع ما دام يخرج مسرحاً فيه غناء فيه رقص وشمول، يدرك الحركات والسكون وما الثبات والتحريك لديه فنان كبير، ممثلون بارعون ولهم باع طويل ما استفاد بهؤلاء العرض وضاع، وربما قد كان نص فى يديه أضاعه، الفن ليس مباشراً مهما تعرض للسياسة، والمسرح ليس مجموعة من الاسكتشات ذات الخصائص الارتجالية بين عدد محدود من التيمات والصور التشخيصية والغناء والرقص، وليس المسرح مجرد خليط متجاور من نثر وقفشات وخلفية منظرية لا وظيفة لها سوى الإشارة التلخيصية لتداخل الطرز فى المنظر المسرحى، حتى ولو كان العرض لونا من ألوان الكباريه السياسى.

● انتهى الكاتب الصحفى أيمن الحكيم، من كتابة نص مسرحى يتناول عدة مقتطفات من حياة الموسيقار الراحل «بليغ حمدى» العمل باسم «شهيد الفن»، ومن المقرر أن يقوم بإخراجه محمد فاضل، الذى تحمس لتقديمه على أن يبدأ بروفاته بعد الانتهاء من تصوير حلقات المسلسل التليفزيونى «ليل الثعالب».

هوه مافيش حد فى مصر بيعرف يكتب مسرح؟

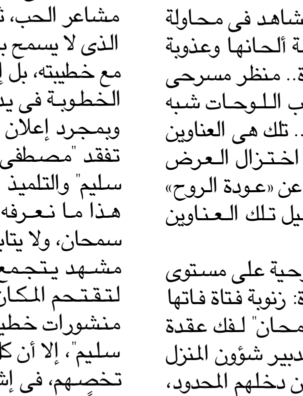


سؤال همس به فى أذنى صديقى الشرير الجالس بجوارى وهو يحاول متابعة المسرحية الغنائية «يمامة بيضا». التى تعرض حالياً على مسرح ليسيه الحرية بالإسكندرية من إنتاج المسرح الحديث، السؤال يلح على الذهن بمجرد قراءة العبارة المكتوبة على يمين أفيش العرض : (كتبها : جمال بخيت) . والحق أنى لم ألتفت كثيراً لهذا الأمر إيماناً منى بضرورة التخلص من أى أفكار مسبقة للحكم على العمل الفنى لمجرد أن أحد مبدعيه يخوض التجربة لأول مرة، وفى حدود علمى، هذه هى المرة الأولى التى يتصدى فيها جمال بخيت للكتابة الدرامية بعد أن حقق نجاحات كبيرة فى مجال الشعر الغنائى.

ويطرح مصطلح (كتبها) قضية الكتابة الدرامية عن جنس أدبى غير مسرحى – وهو هنا الرواية – بكل ما يحمله هذا الجنس الأدبى من خصائص وطاقة تعبير مغايرة بالضرورة لخصائص وطاقة تعبير المسرح. ويسجل تاريخ المسرح المصرى محاولات متعددة متفاوتة النجاح – فى لجوء المسرحيين للإعداد من الرواية، بعضها لم يتعد طموحه إلى ما هو أبعد من تحويل الرواية إلى مسرحية، وبعضها تخطى ذلك الهدف المحدود إلى الانطلاق لآفاق أكثر رحابة ترتكز على تعدد الأصوات ومحاولة تصوير عوالم رحبة لم يطمح إلى ارتيادها كتاب الدراما فى النسيج المسرحى التقليدى، ولعل التطرق إلى محاولة تقييم هذه التجربة يحتاج إلى دراسات متخصصة لا يتسع لها هذا المقال المخصص لتجربة «يمامة بيضا».

لوحات شبه درامية مفككة ترهق المشاهد فى محاولة لملمتها.. لوحات غنائية تبهرك بروعة ألحانها وعذوبة أصوات مؤديها.. رقصات غير مبررة.. منظر مسرحى متناسق ومرن يساهم فى انسياب اللوحات شبه الدرامية.. أداء تمثيلى متفاوت القيمة.. تلك هى العناوين الرئيسية التى يمكن من خلالها اختزال العرض المسرحى «يمامة بيضا» المأخوذ عن «عودة الروح» لتوفيق الحكيم. فماذا عن تفاصيل تلك العناوين الرئيسية.

اسمحوا لى أن أبدأ بموضوع المسرحية على مستوى الحكاية: أسرة مكونة من أربعة إخوة: زنوبة فتاة فاتها سن الزواج، تستعين بالدجال "سمحان" لفك عقدة زواجها، ويعتمد عليها إخوتها فى تدبير شؤون المنزل بالميزانية الضئيلة التى يقتطعونها من دخلهم المحدود، أما باقى أفراد الأسرة فهم: المفتش سليم، رجل البوليس المطرود من وظيفته بسبب تحرشه الدائم بالنساء وإصراره على تفتيشهن إلى الحد الذى جعله يشتهر بلقب المفتش.. "حنفى" المدرس، "عبده" الكهربائى، وهناك "محسن" التلميذ الذى يعيش مع أعمامه، بالإضافة إلى الخادم "مبروك" القروى الساذج الذى اختزل أحلامه فى أن يصبح عمدة ويقتنى نظارة شمس تشبهاً بعمدة بلدهم. ويسعى الكاتب إلى الإيحاء بأن هذه الأسرة تمثل الشعب المصرى بأكمله، فى حين تمثل "زنوبة" الحكومة التى تتحكم فى مقدرات هذا الشعب.. ولا يترك الكاتب للمتلقى استخلاص الدلالة من خلال تدفق الأحداث، ولكنه يلجأ إلى المباشرة فى طرح دلالاته، فيستخدم كلمة الشعب فى أكثر من موضع للإشارة للأسرة، وتقرر "زنوبة" صراحة أنها تتولى وزارة المالية والتموين وتتحكم فى الشعب الأسرة – من خلال هاتين الوظيفتين. على أن "زنوبة" تسيء استخدام سلطاتها، وتنفق معظم دخل الأسرة على المشعوذ (الشيخ سمحان) ولا تقدم لهم من الطعام سوى الفول النابت، مما يدفع الشعب إلى التمرد وتنحية "زنوبة" عن الحكم وإسناد الحكم لمبروك.. وتأتى النتيجة أسوأ مما كانت عليه، فمبروك ينفق دخل الأسرة على استئجار مجموعة من العاطلين ليهتفوا بحياته فى مظاهرة هزلية، كما يشترى مجموعة من نظارات الشمس ليحقق حلمه فى الزعامة وفى اقتناء النظارات الشمسية. ولعل الكاتب أراد الإيحاء بمصير الشعوب عندما تولى عليها الطبقة الدنيا، فما أن يصل هؤلاء إلى سدة الحكم حتى يتطلعوا إلى الزعامة الكاذبة وتحقيق طموحاتهم الشخصية دون الالتفات إلى مصلحة شعوبهم، وإن كانت الدلالة هنا ملتبسة، فالحاكم القديم لم يكن ينتمى إلى طبقة عليا حتى يمكن اعتبار التحول انتقالاً من طبقة حاكمة إلى أخرى. وإزاء فشل الحاكم الجديد تقرر الأسرة العودة إلى حاكمها القديم، فتقبل "زنوبة" لتعود الأمور إلى سيرتها الأولى.



■ د. أيمن الخشاب

وهناك خط درامى – إن جاز التعبير – يوازى خط "مصطفى" الشاب الذى ورث عن أبيه محل المانيفاتورة ولكنه يرفض الاستمرار فى إدارته ويبيعه للخواجة فى إشارة واضحة إلى قضية مطروحة على الواقع السياسى المصرى بإلحاح، وهى قضية الخصخصة.. ورغم معارضة خاله فى مونولوج مباشر عن الوطنية وضرورة الانتماء، إلا أن "مصطفى" يصر على موقفه بعد أن فقد انتماءه لهذا البلد الذى لا يرتبط معه بأى رابط، فأخوه يعيش فى فرنسا ولا يهتم إلا بالإيراد الشهرى للمحل، وأخته تزوجت بالفيوم وانقطعت صلته بها.. ويغرق "مصطفى" فى حالة من الاغتراب تدفعه إلى كباريه الراقصة "لبيبة"، مما يتيح الفرصة لعرض نماذج اغتراب الشباب المصرى من أصدقاء "محسن" فهناك فؤاد الذى هجر الدنيا وهام فى الحب الإلهى، وهناك الشاب المتطرف الذى يقرر اغتيال أحد الباشوات لمجرد الشك فى وطنيته دون وجود أى دليل، وهناك مدمنو الحشيش، والغارقون فى الملذات الحسية مع بنات الهوى.. ويتوه محسن بين هؤلاء فهو لا ينتمى لأى منهم.

أما سنية، فهى فتاة أحلام كل رجال الأسرة بمن فيهم "محسن" التلميذ المراهق.. ومن الغريب أن يوحى الحوار بأن سنية تبادله الحب، وفجأة ودون أية مقدمات، نجدها غارقة فى حب "مصطفى" دون أى مشهد تمهيدى، بل نتعرف على علاقتهما من خلال أغنية يتبادلان فيها مشاعر الحب، ثم يخطبها "مصطفى" من أبيها المتزمت الذى لا يسمح بالزغاريد، ولا يسمح بجلوس "مصطفى" مع خطيبته، بل إنه يطلب من خطيب ابنته ألا يضع خاتم الخطوبة فى يدها بنفسه، ولكن من خلال والدتها. وبمجرد إعلان الخطبة تتبدل أحوال الأسرة، فزنوبة تفقد "مصطفى" إلى الأبد، كما ينهار "عبده" و"المفتش سليم" والتلميذ "محسن" بعد ضياع حلمهم فى سنية.. هذا ما نعرفه سرداً من حوار "حنفى" مع الشيخ سمحان، ولا يتابع الكاتب هذا الخط، فقد نقلنا فجأة إلى مشهد يتجمع فيه سكان الشارع – دون مبرر – لتقتحم المكان قوة من الشرطة جاءت للبحث عن منشورات خطيرة، يتضح أن من يحملها هو "المفتش سليم"، إلا أن كل سكان الشارع يدعون أن المنشورات تخصهم، فى إشارة واضحة إلى عودة الوعى المفاجئ جداً للشعب المصرى بأكمله، لتنتهى المسرحية بأغنية متفائلة تطرح الحلول الممكنة لحياة أفضل.

ولا تعتقد عزيزى القارئ أن المسرحية تجرى وفق هذا السياق الذى حاولت لملمته من مجموعة اللوحات المتنافرة التى يحملها سياق العرض نفسه، فما يجرى على المسرح شيء آخر.. فقد تدخل شخصية لتتحدث عن نفسها، وقد تدخل شخصيتان ليتبادلا الحوار ارتكازاً على شبكة علاقات لم تتضح بعد للمشاهد، وقد تتجمع شخصيات فجأة دون مبرر أو بمبرر شكلى مقحم على خط الفعل.. لقد اختار الكاتب أن يقدم مسرحيته من خلال بناء تقليدى يعتمد على خط فعل متصل بجانب أفعال ثانوية تغذى الفعل الرئيسى المتصل، هذا هو اختياره، مما يدفعنا إلى تلقى العرض وفقاً لهذا البناء، لكن النتيجة جاءت لتحمل كل أخطاء المحاولة الأولى فى البناء، فاللوحات المتشظية لم تسع إلى خلق المعنى دلالياً أو حتى إلى التأثير الوجدانى من خلال تتابع مقصود يُكسب خلخلة البناء تأثيراً حسياً.. مجرد محاولة لمسرحة الرواية من كاتب غير ممتلك لأدوات الدراما بذات القدر الذى امتلك فيه القدرة على كتابة شعر غنائى بالغ التأثير، فلا أستطيع أن أخفى انبهارى بالمقدرة الفنية الفائقة لجمال بخيت كشاعر غنائى جمعت كلماته بين قوة التعبير وجماليات النغم اللفظى، لكن الكتابة للمسرح شيء آخر، فالأغنية فى المسرح – كما هو معروف – لا تكون مقصودة فى ذاتها بقدر ما هى ملتحمة بالدراما التحاماً عضوياً متماسكاً.. وفى تقديرى أن معظم الأغانى لم تحمل هذه الشروط باستثناء الأغنية الرائعة (بيع يا عم) التى أعقبت بيع "مصطفى" لمحل والده. أما معظم الأغانى فقد ارتبطت ارتباطاً تعسفيا بالدراما، من ذلك أن يقول شخص لآخر: (غنى لنا أغنية)، أو تأتى الأغنية بمناسبة فرح شعبى، أو تواجد فى كباريه... إلى آخره من وسائل الإقحام.

وتقفز إلى المسرحية مجموعة من المشاهد لا نعلم ارتباطها بالموضوع، من ذلك فرح اليهودى الذى انقلب إلى مأتم لمجرد لمس الراقصة للعروس، وهو الأمر الذى يستدعى تطهرها بعد أن لمسها الأغراب الأنجاس من غير اليهود، ولقاء الشيخ مجاهد الضرير بسُلم الأسرة الراقصة الكفيفة، هذا فضلاً عن مشاهد تقليد الفنانين والنكات التى تولى أمرها مبروك، أو عزب شو بخفة ظله التى أنستنا إلى حد كبير مبررات إقحام مثل هذه المشاهد.

لقد سعى الكاتب إلى استعارة عالم الماضى لتوصيف الواقع والبحث عن حلول لمشكلاته المتأزمة، ولكن سعيه لم يكن محموداً ببساطة لأنه لا يمتلك أدوات الدراما أياً كانت هذه الأدوات تقليدية أو حداثية أو ما بعد حداثية، ومن هنا حاول تحميل مقولاته على ما وجده من مشاهد روائية تصور إمكان حملها لتلك المقولات، وعندما لا يجد يلجأ إلى التصريح المباشر الذى غلب على معظم أجزاء العرض إلى ذلك الحد الذى جعله يستدعى شخصية توفيق الحكيم نفسه مرتين ليلقى بمقولاته صراحة، وليته لم يستدعه، لأنه ببساطة لم يقل شيئاً، ففى المرة الأولى يعلن الحكيم رفضه لمقولة "بالروح بالدم نفديك يا فلان" معتبرا إياها مظهراً من مظاهر التخلف السياسى، فالأفراد هم الذين يفتدون الشعوب لا العكس. وفى المرة الثانية يظهر الحكيم ليعلن تضامنه مع رأى سنية القائل بضرورة التخلى عن حلم الزعيم الأوحد الملهم الذى تعلق عليه الشعوب كل آمالها. والسؤال الآن: هل هذه هى القضايا التى تشغلنا الآن؟ هل تخرج المظاهرات فى مصر لتهتف لأى زعيم؟ هل سؤال الزعيم الواحد مازال مطروحاً؟ أم أن الإفلاس يجعلنا نستعير قضايا ستينية عبر عنها كتاب الدراما المصرية فى حقبة زمنية فائتة، ومن المفارقات الطريفة أن جمال بخيت الكاتب الدرامى يتناقض مع جمال بخيت الشاعر الغنائى، فالأول يعلن رأيه صراحة فى قضية البطل المخلص، والثانى يختتم مسرحيته بأغنية يقول مقطعها الأخير:

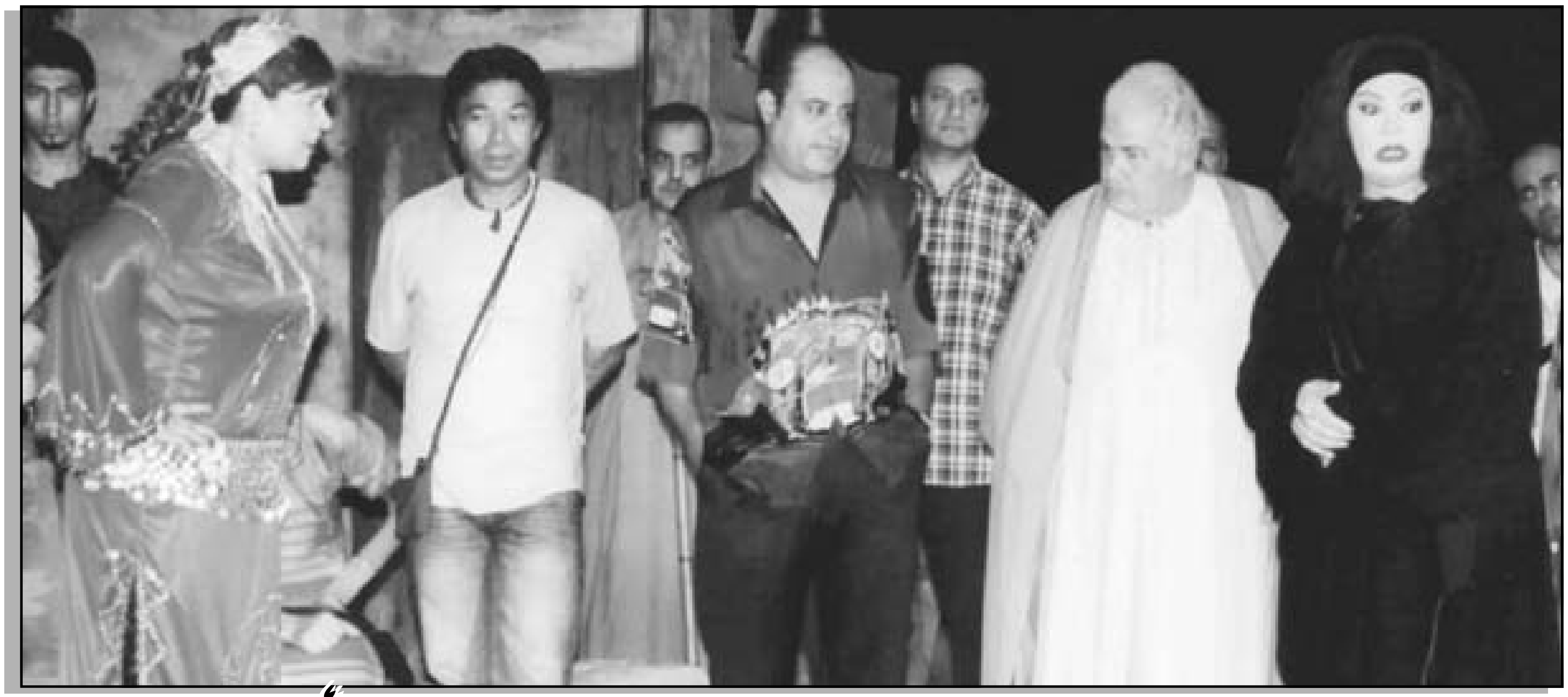
(عشان نعيش، نحلم ونتول، والعين تشوف، وإيدينا تطول (الأرض يمكن عايزه رسول، يمحى الألم يمحى الطغيان)

ولعل الإجابة على سؤال صديقى الشرير الذى بدأت به المقال تقضى بضرورة البحث عن كاتب مسرحى يُعد الرواية للمسرح، ثم يأتى شاعر غنائى ليكتب كلمات الأغانى، وأقول لصديقى بنفس لغته: نعم.. فيه كثير فى مصر بيعرفوا يكتبوا مسرح.. ولكن......

ورغم كل ما آخذه على البناء النصى، فإن العرض جدير بالمشاهدة أكثر من مرة، وهذا ما فعلته ونصحت به الكثيرين، فيا لها من متعة أن تحلق مع ألحان الشريعى إلى فضاءات رحبة جمعت بين الإحالات الماضوية والموسيقى المعاصرة، وفى كلتا الحالتين كانت ألحانه كعادته، تجمع بين التعبير والتطريب، وتلقى هذه التجربة مسئولية ضخمة على الرائع على الحجار الذى أرى فيه الأمل القريب لاستعادة المسرح الغنائى إلى واقع الحركة المسرحية فى مصر بصوته القوى الشجى الحنون، وياليته غنى غناءً حياً بدلاً من الاستعانة بالصوت المسجل، على أنه لم يحرم جمهوره من صوته الحى، فجاءت جمله الغنائية الحية لتضفى على العرض بهاءً تمنيت لو امتد على مدار العرض بأكمله.. وشاركت "هدى عمار" بصوتها الدافئ فى إشاعة البهجة فى نفوس المشاهدين، أما المفاجأة الحقيقية فتمثلت فى الواعد "أحمد على الحجار" الذى توارث عن أبيه وجده كل مقومات المطرب الناجح، ومن اللافت للنظر ظهور شخصيته الفنية المستقلة، ولولا اقتراب ملامحه من أبيه، ولولا اسمه الفنى، لما أدركنا أنه من عائلة الحجار.

ولم تستأثر الأغانى وحدها بعناصر النجاح فى العرض، فهناك الكوميديا الراقية التى أكدت موهبة وخفة ظل، وحضور "محمود عزب" . أما "سعيد طرابيك" فكلما شاهدت له عملاً فنياً أصابنى اكتئاب حاد لعدم مقدرتى على الإجابة عن سؤال ساذج: "لماذا لا يحتل هذا الممثل العبقرى مقعده على قمة هرم الكوميديا فى المسرح العربى؟" أما معظم الممثلين فقد حاولوا – بدرجات متفاوتة من الإجادة – تقديم أنماط لشخصيات لم يتح لها الكاتب سوى مساحة النمط: "أمان محيي الدين.. الأب المتشدد"، فاطمة الكاشف.. الفتاة العانس"، "محمد عبد الرازق.. المدرس التقليدى"، "إيمان الشرقاوى.. الراقصة اللاهية".

وكما بدأت بسؤال، أختتم ملاحظاتى بسؤال لعلنا مللنا منه: متى يعود المسرح الغنائى إلى المسرح المصرى؟ لعل هذا العرض يمثل محاولة محمودة ربما يكملها وجود كاتب مسرحى يتخصص فى هذا اللون، وفى تقديرى أن اللجوء لرواية بحجم "عودة الروح" لم يكن موفقاً لهذا اللون المسرحى الذى يتطلب حبكة بسيطة لا تحمل ذلك التعقيد الذى تحمله رواية الحكيم، ولعل العودة للأعمال الأدبية التى اعتمدت عليها أوبريتات سيد درويش تؤكد وجهة نظرى فيما يصلح للأعمال الغنائية.



«روايح» حدوتة للأطفال يتعلمون منها أن الخير سينتصر على الشر.. إوعى تسأل فين المسرح!!

عندما تزدحم الأفكار فى رأسك ولا تعرف من أية زاوية يمكنك الدخول منها لتقديم قراءة نقدية لأحد العروض المسرحية، فلابد أنك فى مثل هذه الحالة قد شاهدت عرضاً مسرحياً ما بعد حداثى تتجاور فيه الأشياء وتتزامن وتتضاد ويتفتت مركزه ليتكون عبر هذا التفتت مراكز أخرى و.. و.. أو شاهدت عرضاً آخر من نوعية مضادة كعرض «روايح»، ففى كلتا الحالتين تزدحم رأسك بمجموعة من البدايات والمداخل ربما ترفضها جميعاً لعدم قدرتها على التعبير عما تريد أن تقول.

وفى الحالة الأولى تفرض العديد من المداخل نفسها عليك وتتيح لك اختيار الأقوى من بينها، أما فى الحالة الثانية فتجد كل المداخل والمقدمات تهرب منك لتترك رأسك فارغاً بلا اختيارات، وهكذا إلى أن تقرر أخيراً التوكل على الله والبدء.. وهأنذا أفعل..

لأول وهلة؛ وبمجرد دخولك صالة المسرح العائم بالمنيل تفاجأ بوجود الجماهير الغفيرة المنتظرة للعرض المسرحى، وهذه النقطة فى حد ذاتها ميزة ربما تغفر بعض السلبيات الأخرى، والسلبيات أو لنقل الأخطاء - أيا كان المسمى - لا تتمثل عندى فى هذه الأسئلة البديهية التى تجرى على ألسنة البعض بمجرد سماعهم أن المسرح الكوميدى التابع للبيت الفنى للمسرح يقدم عرضاً مسرحياً من بطولة فيفى عبده، وكأن هذا فى حد ذاته سلبية..! فكيف يجرؤ المسرح العائم على تقديم مثل هذا العرض.. ويتوقف الاتهام عند هذا الأمر، على أن هذا الاتهام يتناسى سؤالاً آخر أكثر أهمية هو: هل هناك عرض مسرحى أم لا..؟! هل هناك قيمة فنية أو فكرية أو متعة من أى نوع..؟!

وعلى هذا يبدو الاتهام الأول فى غير محله، وتبدو الأسئلة التى تليه بلا إجابة، فليس هناك عرض مسرحى بالمعنى المتعارف عليه لدى المسرحيين المحترفين، ولكن لدى الجمهور العادى هناك عرض مسرحى استعراضى كوميدى، يذهب لمشاهدته بربع الثمن الذى كان سيدفعه لو أنه شاهده على مسارح القطاع الخاص، لكن يقفز هنا سؤال: وهل هذه فضيلة أن يأتى المسرح العام بنجوم القطاع الخاص بعد ما قل الإنتاج فى المسرح الخاص، ولم نعد نرى فيه غير سمير غانم وعادل إمام، وبعض العروض الموسمية الأخرى التى لا نسمع عنها إلا وهى تحتضر وتنتهى..؟ فكرة الفضيلة هنا من عدمها تظل هى الأخرى محاطة بكثير من المزالق التى يمكن تحويلها إلى أسئلة من نوعية: هل ترك المسرح الخاص نجومه..؟ هل البيت الفنى للمسرح طوال تاريخه لم يستطع تكوين كوادر من النجوم الخاصة به لذا فهو يلجأ الآن لنجوم لم يساهم بالقدر الكبير فى نجوميتهم..؟ وأسئلة أخرى من تلك النوعية التى تتوالد عنها أسئلة جديدة، لذا سنخرج من كل هذه الفخاخ لندخل مباشرة إلى العرض المسرحى..

والحدوتة التى يقدمها عرض «روايح» والذى قدّم إلى البيت الفنى قبلا بعنوان «هزّه يا وزّه» ثم من قبل «مولد سيدى الغايب» و.. و.. لا تقدم جديدا على أى مستوى حكائى، فكرى، فنى، ومن كثرة تكرارها فى الأعمال المختلفة تحدث كما لو كانت حدوتة مقررة على الأطفال يتعلمون منها محاربة الشر، وأن يكون لديهم الأمل دائماً فى الانتصار عليه، فهذه هى «روايح» (ابنة البلد الجدعة) التى تتميز بالشهامة والمروءة والوقوف بجانب الجميع، لذا فهى تقف مع هؤلاء جميعاً ضد «برانى» الذى يريد أن يغتصب أراضى المولد الذى تعمل فيه «روايح» كفنانة استعراضية ويعمل فيه الآخرون فى مهن مختلفة، لاحظ هنا اسم «برّانى» الذى يدل على أن هذا الرجل يدل على الشر وعلى أنه آت من سياق مخالف لسياق أهل البلد، ربما يكون آتياً كمستعمر من مكان ما، وربما يدل على إسرائيل أو أمريكا..!

والمواجهة هنا بين «روايح» ومعها «أهل الحتة» وبين «برّانى» ورجاله لا تحسم، فقط مجموعة من التهديدات المتبادلة - التى لا تنفذ - بين الطرفين، ويرجئ المؤلف والعرض المواجهة النهائية التى ينتصر فيها الخير على الشر، تنتصر فيها «روايح» وناسها على «برّانى» ورجاله إلى ما بعد عودة «روايح» إلى المولد، وبعد ما تحقق الشهرة والمجد كفنانة استعراضية تجوب العالم لتقدم رقصاتها وبعض الفقرات الشعبية الأخرى كالتنورة، ورقص المزمار..

هناك قصة حب تربطها أيضا مع مكتشفها «شريف» والذى أخذها من المولد وأوصلها لهذه الشهرة المدوية والتى جاب بها بلاد الله من مشرقها لمغربها وهى تقدم رقصاتها المحببة، قصة حب تنتهى كالحواديت كلها؛ نهايتها السعيدة..

العرض - أو مجموعة الاسكتشات الكوميدية، الاستعراضية المتجاورة - يحفل بتجميعة أو توليفة فنية شعبية محببة لدى بعض الجماهير، وهى هذه التوليفة الخاصة بالرقص الشرقى، رقصات العصا، التنورة، المزمار،.. وبعض النكات، فالكوميديا هنا داخل هذا العرض اقتصرت على كوميديا الكلمة ولم تجهد نفسها فى مناطق أخرى ككوميديا الحركة، الشخصية، الموقف بشكل أكثر حيوية.

وأفضل اللحظات لدى الجمهور - وهذا ما راقبته وغيرى - لحظات خروج الممثلين عن أدوارهم ليتحدثوا إلينا بشخصياتهم الحقيقية بسبب نسيانهم لأدوارهم مثلاً، أو عدم قدرتهم على التقاط صوت الملقن وإعادة ترديد الكلمات، أو ربما لأننى شاهدت العرض فى ليلته الثالثة بعد الافتتاح.. أو.. أو..

لماذا كانت هذه اللحظات هى المفضلة أو الممتعة لدى الكثير من الجمهور.. ربما لعدم وجود نص مسرحى متماسك للكاتب «عزت آدم»، وربما لقدرة المتفرج على اكتشاف النهاية منذ اللحظة الأولى، فماذا سيؤول إليه مصير العراك القائم بين «برّانى» و«روايح» غير انتصار «روايح» فى النهاية، ثقافة الحدوتة المتشبع بها هذا الجمهور تملى عليه هذه النهاية، وهو ما حدث بالفعل.. يستطيع أى متفرج أن يكتشف الحدوتة وتفاصيلها ونهايتها قبل أن تنقضى الثلاثون دقيقة الأولى. ويبقى السؤال: ماذا يجعل هذا المتفرج ينتظر حتى النهاية وهو يعرف ماذا سيحدث..؟ ربما رقصات فيفى عبده، ربما حالة الكوميديا الخفيفة لأحمد صيام، جمال عبد الناصر، وفيفى عبده نفسها.. وربما لأشياء أخرى.

والإخراج الذى قدمه أحمد خليل لا يتجاوز كونه ترتيب ورود المشاهد وراء بعضها البعض بحيث لا تختلط الأمور، فطوال الساعة والنصف التى رقصت فيها فيفى عبده ماذا فعل المخرج، المشهد الوحيد الذى كان من الممكن أن يظهر بها إخراج هو مشهد الحريق - حريق المولد - والذى ظهر طفولياً بالقدر الذى لا يجعل منه مشهد حريق، فقد نفذ هذا المشهد بطريقة ساذجة ليس به لحظة إضاءة متغيرة تشعرك بأن ثمة حريقاً فى الأفق، فقط مجموعة من الصرخات لفيفى عبده مع صمت تام وحالة من الدهشة العبيطة على وجوه الآخرين وهم يخرجون علينا بملابس ممزقة ووجوه متربة وحالة من التراخى وكأنهم استمروا أياماً فى إطفائهم لهذا الحريق المزعوم..!

الاستعراضات ظهرت جمالية عادية بشكل لا يشى بأى مجهود فى صناعتها، الأغانى مسجلة بينما تتحرك شفاه من يؤدونها، الملابس فقيرة إلى حد ما بالنسبة للسيدات بينما تجدها منعدمة بالنسبة للرجال؛ فمثلاً أحمد صيام لم يغير ملابسه، وربما غيرها بأخرى مشابهة مرة واحدة، وجمال عبد الناصر غيرها مرة عندما ارتدى بذلة كاملة وخلع البنطلون والقميص..!

فقط فيفى عبده هى التى خرجت من ذلك ربما بإرادتها الخاصة ولظهورها فى معظم مشاهد العرض بحالات راقصة مختلفة..

وما ليس له معنى داخل العرض، هذه التجميعة التى حرص عليها المخرج وازدحم بها فضاء خشبة المسرح بلا طائل؛ وجود بائعة الشاى الموجودة صامتة طوال مشاهدها، ووجود بائعين آخرين ليست لهم هذه الأهمية التى تقتضى وجودهم بهذا الشكل المكثف، ووجود الأراجوز على أحد جوانب المسرح.. ما أهميته؟!، هل لاستكمال الصورة المزينة بالمفردات الشعبية؟!، ليس هناك مشهد واحد له دور فيه.. فما فائدة وجوده..!؟

ويبقى سؤال أخير فى سلسلة هذه التساؤلات التى لا تفضى إلا إلى أسئلة ولا إجابات وهو: لماذا فيفى عبده على مسرح الدولة..؟ وهنا ستجد الإجابة إذا كانت فى صالح أحد ستجدها فى صالح فيفى فى المقام الأول، فهى بالتأكيد لم توافق على العمل فوق خشبة مسارح الدولة، أو حتى تسعى إليه من أجل أى أجر مرصود لها، فهذا ليس من ضمن حساباتها، وإنما هى فى اعتقادى تقدم نفسها فى صيغة جديدة غير تلك التى كانت تحب الظهور بها فى مسارح القطاع الخاص، صيغة وسط تناسب جمهور القطاع العام، ولجمهور القطاع الخاص نصيب أيضا..!

فى النهاية هناك حالة جماهيرية يكتسبها البيت الفنى بوجود فيفى عبده، وحالة فكرية يخسرها بفضل هذا الوجود، إنها معادلة شائكة، ولا تعرف وأنت تواجه مثل هذه النوعية من العروض إلى أى الجانبين تنحاز..!؟

إبراهيم الحسينى

باروكة
جُمَّة
Wig

الكلمة العربية فرنسية الأصل Perruque وليس من السهل إلغاؤها لأنها شائعة وخاصة بين سيدات عصرنا. أما كلمة جُمّة فهى مجمعية. ومع أنها عربية فصيحة إلا أنها لا تدل على الشعر المستعار المقصود بالمعنى هنا، وإنما تشير إلى شعر الناصية المجتمع، أو إلى ماترامى من شعر الرأس فوق المنكبين.

والباروكة غطاء للرأس، تلصق عليه شعور طبيعية، أو صناعية، أو منهما معًا. ولدواع مسرحية، يلبس الممثل الباروكة، كما تلبسها الممثلة.



● المنتج والمخرج جلال الشرقاوى بدأ فى البحث عن نص مسرحى جديد لتقديمه على خشبة مسرح الفن بعد الخسائر الكبيرة التى يعانى منها عرضه المسرحى الأخير «تاجر البندقية» الذى اعتمد فيه على مجموعة من طلاب معهد الفنون المسرحية ولم يحقق أى إيرادات تذكر منذ افتتاحه وحتى الآن.

«روايح» القطاع الخاص (هلّت) على مسرح الدولة

على المسرح العائم بالمنيل تعرض حالياً مسرحية «روايح» ضمن برنامج عروض المسرح الكوميدى لهذا العام والمسرحية من تأليف عزت آدم، وإخراج أحمد خليل.. والمسرحية تبدأ باستعراض كبير من تصميم هشام المقدم على أنغام الملحن الموسيقى على سعد وكلمات أغنية تحكى عن المولد وأهله والدنيا التى تشبهه (الدنيا زى المولد وصاحبه غايب..) كما يقول مؤلف أشعار العرض خميس عز العرب، ثم تبدأ أحداث المسرحية والتى تحكى عن أهل الحكر والذين يقيمون على أرض «الشوادية» والذى عليه سيرك أو مولد وزة كما أسموه وذلك نسبة إلى وزة أو روايح (فيفى عبده) صاحبة المولد ومعها أختها بطة وخطيبها عباس (حمدى باتشان) وهناك فى المقابل المعلم برانى (جمال إسماعيل) وهو رجل ذو نفوذ قوى وصاحب مصانع سيراميك وألبان وله تجارة مشبوهة. وهو يريد السيطرة على أرض الحكر كى يقيم عليها مصانعه ولكن وزة تقف فى طريقه ومن ورائها أهل الحكر الفقراء والذين تسيطر عليهم وزة بالحب والعطف، ووزة راقصة تملك مسرحاً استعراضيا على الأرض نفسها، ثم يظهر شريف (جمال عبد الناصر) وهو شاب ثرى يدرس التراث الشعبى وملحن ومؤلف وشاعر وهو يأتى دائما لرؤية وزة كى يعرض عليها السفر لتقديم فنها الراقص للعالم حتى يتمكن العالم من رؤية تراثنا العظيم!! ولكن وزة ترفض العرض حتى يقوم برانى بحرق أرض الحكر بما عليها من عشش وبيوت فيكرر شريف عرضه على وزة لكى تتمكن من جمع الأموال اللازمة لإعادة بناء الأرض، وبالفعل تقبل وزة تحت ضغط شريف وصديقه حسام (أحمد صيام)، وتسافر إلى الخارج وتنجح بالطبع وتجمع أموالاً طائلة من الرقص وتعود ثرية ويعمل لديها كل أهل الحكر، وتتعرض للتهديد من قبل برانى ورجاله ولكنها تتمكن من خداعه بمساعدة أعوانه السابقين (رضا إدريس، عايدة فهمى) والذين تمردوا عليه، ويتمكن البوليس فى النهاية من القبض عليه ومعه دليل إدانته واعترافه على نفسه!! ولكن قبل رحيله يصرخ معلنا «طول ما فيه ناس زيكم يا أهل الحكر هيظهر برانى تانى وتالت ورابع». ولكن الأبطال يقررون البحث عن حلمهم وبناء الحكر ثانية.. وتنتهى المسرحية على ذلك.. والحكاية كما رأيناها حكاية قديمة مستهلكة رأيناها فى أعمال درامية كثيرة مثل فيلم السيرك وغيره من الأفلام، وهى تمزج بين عدة أعمال أخرى من حيث رحلة الفنانة إلى الخارج لتقديم عروضها الفنية وتحقيق النجاح والثروة، وكما جاءت الحدوتة تقليدية جاء التناول كذلك خاليا من المضمون ومليئا بالأخطاء الدرامية والتناقض.. فها هو برانى فى أحد المشاهد يوبخ مساعده لأنه يريد هدم الحكر على من فيه انتقاما للإهانة التى تعرضوا لها على يد وزة وأهل الحكر ثم يأمره بعدها بجملتين أن يحرق الحكر على من فيه؟!، ويقرر فى موضع آخر أنه يجب أن يتم تدبير حرق الحكر وينسى المؤلف هذا الموضوع برمته وكأن التدبير لم يكن له ضرورة.. هى كلمات عشوائية تلقى عبر النص هنا وهناك دون ضرورة ولا مبررات.. وهذا خطأ فادح فلا توجد دراما مجانية، ولكنى هنا فى هذا العرض أرى كل ما هو مجانى.. إفيهات رخيصة بلا ثمن حقيقى وبلا إضحاك.. وإفيهات وتلميحات وتصريحات جنسية فجة لا ضرورة لها ولا تضيف شيئا.. خروج عن النص – المهلهل – فيزيد من شتاته.. ومحاولات فاشلة لإقحام موضوعات غير ذات صلة بالمسرحية من أجل البحث عن مضمون وطرح قضايا آنية من غير شخوصها وبعيدة عن الخط الأصلى للدراما المصطنعة.. هذا كله إلى جانب ممثلين لا يحفظون شيئا من النص وصوت ملقن يعلو على أصواتهم ويصل آذاننا قبل أن يصل إلى طالبيه، ومحاولات ارتجال فاشلة من ممثلين لا يجيد معظمهم مثل هذا الفن فسقطت المسرحية فى بئر الإيقاع المتردى، ولذا انشغل الجمهور عن الحدث المفكك بالأحاديث الجانبية والرد على المكالمات حتى يعيدهم الرقص ثانية إلى الانتباه فهو من جاء بهم إلى المسرح.. الرقص الشرقى الذى تقدمه فيفى عبده على مسرح الدولة ذى السعر الرخيص بالطبع مقارنة بأسعار القطاع الخاص والملاهى الليلية، ولإدراك من قام بتقديم هذا العرض بهذه الحقيقة فقد سعوا إلى أن تكون فقرات الرقص هى الأساس ومن حولها يتم حشو باقى المسرحية بما يجود به الخاطر من كلمات ومشاهد ولذلك رأينا ما يزيد عن الساعة (وصلة) رقص للفنانة فيفى عبده وخلفها فرقة كاملة مع (الصييتة) حاولت خلالها الفنانة قدر الجهد استعادة ما قد فات من رشاقة وليونة مع استعطاف الجمهور لمنحها التصفيق المطلوب لاكتمال الحالة فهى لم تمل من طلب التصفيق من الجمهور طوال العرض، بل ويصل الأمر حد نزولها الصالة مع فرقتها بين الزبائن أقصد (الجمهور) والرقص بينهم ومعهم!!

ثلاث ساعات ونصف الساعة هى مدة المسرحية والتى يمكن تقديمها فى أقل من الساعة بلا إضافات ولا نكات سخيفة أو إفيهات خارجة وارتجالات فاشلة، وخروج عن نص ضعيف أصلا فيزيد من ضعفه، وأخيرا بلا رقص زائد عن الحد..

سؤال يطرح نفسه: أين الدور الذى يقدمه مسرح الدولة من وراء تلك المسرحية، وأين الرسالة والوعى الثقافى وغير ذلك من الشعارات الرنانة التى يخرج بها إلينا مسئولو المسرح عند بداية كل موسم مسرحى!! وأين نهضة المسرح التى يرجونها جميعاً، وأين التراث الفنى الذى نرغب فى توريثه للأجيال التى ستأتى من بعد؟!! وهل نكون قساة حين نعلن أن إنجاز مسرح من مسارح الدولة هو تمكنه من إعادة فيفى عبده إلى ساحة الرقص من جديد؟! وإن كان الغرض هو ملء الكراسى الشاغرة فى مسارحنا فلتتجه كل مسارحنا إلى الرقص إذن، وساعتها فلنقل للمسرح الجاد والهادف والكوميديا الراقية وداعا إلى الأبد..

وهذا كله يجعلنا نعود لنتساءل عن السبب فى تقديم مسرح من مسارح الدولة مثل هذه النوعية من العروض لعلنا نستطيع الوقوف على حقيقة الأمر؟!!

هل وصل فقر الإبداع لدينا لأن نلجأ لمثل هذا النوع الرخيص من الفن كى نستقطب جمهورا أو نحقق أرباحاً مادية؟! لا أعتقد أنها الأولى فالمبدعون فى بلدنا كثيرون، فهل هو إذن السعى وراء الربح المادى؟.. لا أعتقد ذلك أيضا فمعظم مسارح الدولة ترفع شعار الثقافة والوعى أولا وليس الربح، ولذا غالبا ما يبدأ تقديم السلعة الثقافية فى تلك المسارح وينتهى الموسم ولم تحقق ما قد تم صرفه على عروضها من ميزانيات ضخمة، وهو ما أعتقد أنه سيؤول إليه الحال فى هذا العرض أيضا حيث سينتهى الأمر بأن تحقق المسرحية أرباحاً طائلة، فالمسرح وإن كان قد امتلأ بالجمهور حقا إلا أن مصروفات المسرحية وأجور النجوم المرتفعة سوف تلتهم كل الأرباح بالطبع.. فهناك نجمة شباك، ونجوم الطرب الشعبى، وأكثر من فرقة موسيقية واستعراضية براقصيها لتخدم العمل بالطبع.. هذا طبعا إلى جانب حشد من الفنانين والنجوم الذين أُتخمت بهم المسرحية، ومن ثم فسوف ينتهى بنا المطاف إلى نقطة الصفر من جديد، ونعود إلى حيث بدأنا وإلى حيث التساؤل الأول.. لماذا يتم تقديم عرض كهذا على مسرح تابع للدولة؟! ونظل دائما ننتظر الإجابة ممن قدموه ووافقوا عليه وأجازوه!!! وأخيرا وعلى طريقة الراحل أحمد زكى أتوجه بالكلمة إلى كل المسرحيين الشرفاء.. «نلوذ بكم فأغيثونا»...

خالد حسونة



فيفى عبده.. تبعث المسرح السياحى من موته

يقوم مسرح الدولة على تقديم عروض مسرحية تهدف إلى الارتقاء بالذوق الفنى وتقديم الأعمال القيمة حتى الأعمال الكوميدية لها مكانة، فالكوميديا ليست فناً هابطاً لكنها فن يسعى إلى الترويح كما يخاطب العقل، فهو فن ليس سطحياً. وهناك على مدار التاريخ كثير من نصوص وعروض المسرح وليذكر التاريخ تيرنتيوس الرومانى وموليير الفرنسى وغيرهما.. كذلك هناك العروض الاستعراضية التى يمكن أن يتبناها مسرح الدولة، وفى الوقت نفسه تقدم المتعة وتحترم عقلية المتفرج إلا أن ما قدمه مسرح الدولة على المسرح العائم ممثلاً فى المسرح الكوميدى من خلال مسرحية «روايح» يخرج عن أى خط من خطوط مسرح الدولة فالمسرحية التى تعتمد على نص عزت آدم وأشعار خميس عز العرب من إخراج أحمد خليل الشرقاوى، وهى عرض يسعى لتقليد المسرح السياحى فى السبعينيات والثمانينيات والذى انتهى وسقط منذ فترة، هذا النوع يقوم على توليفة معينة تعتمد فى الأساس على النجم كمركز أساسى مع مجموعة من السنيدة مع وجود مطرب أو راقصة أو كليهما معاً، وغالباً ما يكون النجم كوميديان ومجموعة كوميديانات سنيدة يترك لهم بعض المساحات لكن بحساب. هذه التوليفة تشبه ما نراه فى عرض روايح حيث إن مركز العرض هو فيفى عبده باعتبارها نجمة تجمع بين أكثر من ميزة فى التوليفة، فهى النجمة ذات الاسم بعد سلسلة مسلسلاتها التى اكتسبت فيها خبرة التمثيل، إضافة إلى براعتها كراقصة والتى اكتسبت شهرتها من خلالها، وهناك أيضا مجموعة من الفنانين الجادين مثل جمال إسماعيل، وجمال عبد الناصر، وعايدة فهمى، وكذلك الكوميديانات مثل: أحمد صيام، ورضا إدريس، من خلال هذه التوليفة يقدم العرض، الذى يدور حول «روايح» أو«وزة» راقصة الموالد والتى تلتقى مع شريف (جمال عبد الناصر) باحث الفولكلور وصديقه حسام (أحمد صيام) مصمم الاستعراضات حيث جاءا بحثا عن الفن الشعبى الأصيل، ويستطيعان إقناع وزة (روايح) بأن تعمل معهما وتترك المولد خاصة، بعد أن اصطدمت ببرّانى (جمال إسماعيل) أو الباشا الذى يسعى إلى السيطرة على الحكر، ولكن وزة تقف أمامه فيعمل حيلا عديدة منها تشويه سمعة أختها بطة حتى يصل الأمر إلى حرق الحكر فى محاولة للادعاء بأنها التى حرقته وبدون أى مبرر.. وتكون النتيجة هو خروجها مع حسام وشريف لتصل إلى النجومية بعد أن تجوب أوروبا برقصاتها وتعود لتجد فجأة ظهور قمرة الغازية (عايدة فهمى) وسليمان (رضا إدريس) وهما أعوان برانى باشا ليقوما بدور الكشف عن حقيقته وأطماعه لوزة، وعن طريقهما يتم القبض على برانى. إنها خطوط بسيطة رغم تنوعها لكن محورها هو وزة مركز العرض لكن الخطوط الدرامية فى الموضوع خطوط ألفناها فى أعمال سابقة ليست فى المسرح التجارى السياحى فحسب بل إنها تذكرنا – مع الفارق الكبير – بأعمال مثل «لعبة الست» الذى بطلته راقصة تصعد من القاع لتصبح نجمة الرقص والفن وتجوب العالم، كذلك تتشابه مع «تمر حنة» وجو المولد والغناء والرقص للبطلة تمر حنة.

إلا أن البناء الدرامى فى روايح بناء مترهل حيث إن حيز الأحداث بسيط لا يتحمل زمن عرض يتعدى الساعات الثلاث، حتى أننا نظل لمدة خمس وأربعين دقيقة وقبل دخول النجمة – كما هو المعتاد فى توليفة المسرح التجارى السياحى – لا نعرف سوى معلومات قليلة والحدث راكد، فلا نعرف سوى أننا فى المولد وأن حسام وشريف جاءا بسبب إيمان الباحث الفولكلورى بأن الفن الشعبى فن أصيل يجب أن يرى النور، كما نعرف معلومة أخرى عن طمع برانى فى الحكر وأن وزة هى العقبة أمامه، ومع ذلك لا نعرف لماذا هى عقبة، هذه المعلومات تستغرق زمناً طويلاً مما يجعل الحدث ساكناً، وإذا كان الأمر كذلك فى الفصل الأول الذى غالبا ما يكون تمهيداً للدخول إلى الحدث والصراع وتطوير الحدث الدرامى فيما بعد فإننا فى الفصل الثانى لا نجد هذا التطور ببساطة لأن ساعة كاملة من زمن العرض هى مجموعة من الرقصات التى تقدمها فيفى عبده، والمبرر الدرامى لذلك هو أنها ذهبت لتعرض فى أوروبا، لكن الدراما التى هى تكثيف فى المقام الأول فإن استقطاع ساعة لتقديم رقصات يؤدى إلى توقف الحدث الدرامى رغم جماليات الرقصات لكنها التوليفة التى يسيطر النجم عليها فارضاً شروطه، كما أن الواقع أن الجمهور نفسه ذهب لمشاهدة فيفى الراقصة ذلك ما نجده فى استمتاعه برقصاتها بل ومطالبة البعض بالمزيد حتى وإن كانوا مزروعين فى الصالة.

ولا يخلو أمر المشاهد من توقف الحدث من أجل البحث عن وسائل للإضحاك، ولأن البنية المشهدية للدراما لا تمهد لذلك فإن اللجوء إلى الارتجال والإفيهات الجنسية والثورية تكون هى الوسيلة التى يحاول من خلالها صيام وإدريس تفجير الضحك أو السخرية حتى من بعض الأنماط مثل نمط القصير الذى يدخل ليقطع المشهد أكثر من مرة ليكون نصيبه من البطلة ومن معها السخرية منه، وهو ما يتكرر فى السخرية من الفتاة القبيحة ووصلة الوصف لجسدها وقبحها، كذلك مشهد الردح بين قمرة ووزة، وهنا نتأسى على حال الكوميديا الشعبية ومسرح المحبظين الذى نظن أنه الشكل الذى كان أكثر مناسبة للعرض لكنه لجأ إلى شكل ا لعلبة الإيطالية فدخل إلى عالم مختلف عن عالمه، ومن خلال السياق الجديد كان البحث عن الكوميديا وإثارة الضحك وأيضا إثارة الغرائز من خلال الرقص إنها الوصفة السحرية فى المسرح السياحى الذى سقط فأصبحت المسرحية تقدم شكلاً انتهى وفشل ولم يعد له وجود، وبالتالى فالإنجاز هو إعادة هذا الشكل وتلك التوليفة إلى الحياة بعد موتها.

وفى مثل هذه العروض – كما نرى فى روايح – لا مجال للبحث عن تركيبة الشخصية ورسمها فالشخصيات مسطحة، الأمر الذى يلقى بالحمل على الممثل فى البحث عن تركيبة، وقد يلجأ إلى النمط وهو ما نجده بصفة خاصة فى رضا إدريس الذى حول دوره إلى نمط من أجل الكوميديا التى يهدف إليها، نجده أيضاً عند أحمد صيام وإن حاول جاهداً إبراز قدراته الكوميدية ونجح فيها، كما نشعر بالمجهود الذى يعانى منه جمال عبد الناصر فى شخصية مسطحة لا نعرف هل هى شخصية الحبيب العاشق أم هى شخصية الباحث الفولكلورى المؤمن بالفن الشعبى وتم نسيان ذلك، بينما تبدو خبرة جمال إسماعيل فى تقديم شخصية برانى ساعده على ذلك أنها الشخصية الشريرة وإن كانت نمطية أيضا، أما فيفى عبده فالشخصية مسطحة وحاولت معها، لكنها أقل خبرة فى التمثيل عوضتها بحضورها فى الرقص وحب الجمهور لها وتقبلها، والتى كان من الممكن الاستفادة منها ولكن بنص مختلف وقدرات توظيفية تراعى عمر الممثل الحقيقى؛ فالدور نفسه لا يلائم فيفى عبده؛ فأى اكتشاف لشخصية فى هذه المرحلة العمرية؟!. .أما الموسيقى تأتى مع الأغانى لتقدم حالات شعبية فى معظم الأوقات استغلها مصمم الرقصات هشام المقدم فى التنويع فى الرقصات والتى كان الراقصون والراقصات فيها من أفضل العناصر حيث كانت الجدية عليهم واضحة وكانت لحظاتهم من أمتع اللحظات؛ ومنها أيضا مشهد التنورة لكنها مشاهد مقحمة كما فى رقصات فيفى عبده الطويلة.

بينما يظل الديكور مجرد خلفيات للممثل بلا وظائف؛ الأمر الذى يعنى محدودية دور المخرج فى العرض فمثل هذه النوعية لا تحتاج إلى فكر ورؤية مخرج فالسيطرة تكون للنجم والكوميديان.

وهنا نعود إلى هدف مسرح الدولة وسعيه إلى الشبان أم يهدف إلى الارتقاء.. حقيقة.. هناك جمهور لكنه جمهور مختلف وجد الفرصة لمشاهدة فيفى عبده بسعر رخيص؛ وبذلك يكون مسرح الدولة بهذا العرض مساهما فى هبوط الذوق العام.

محمد زعيمه

«روايح»..من زمن فات



رغم أن الفرق القومية أنشأتها الحكومة فى منتصف الثلاثينيات من القرن الماضى، فى إطار التدخل لإنقاذ الممثلين من البطالة التى تعرضوا لها بحل الفرق التى طالما انضووا تحت لوائها، بعد ما عانته من ركود وإفلاس فى ظل الأزمة الاقتصادية العالمية وقتذاك، إلا أن العقلية التى أدارتها وأدارت فيما بعد قطاع المسرح برمته- حتى إبان ما يتردد أنها فترة ازدهار فى الستينيات- لم تستقر على حال، وعانت نوعا من التراوح بين الإنتاج ذى القيمة الفنية، والإنتاج ذى القيمة التجارية التى تقاس بالعوائد الممكنة فى شباك التذاكر.الواضح أن الحكومات لا ترضى طويلا بصورة المنتج صاحب الأهداف السامية، المتحرر-على نحو ما- من قواعد السوق ومفهوم الرواج وعقدة شباك التذاكر، فلا تلبث أن تصيخ السمع لمن يتهمها بالحمق وتبديد مال دافعى الضرائب على مقاعد خالية أو تكاد، من المستهلكين لسلعتها البائرة، فما هى إلا وتنقلب على نفسها باحثة عن"عبقرى لإدارة القطاع"، يهديها سواء السبيل، فيصحح معادلة الإنتاج، ويحقق للسلعة الرواج المفقود، ويجتذب الجمهور إلى المقاعد الخالية، لتضخ العوائد ثانية من شباك التذاكر إلى دورة الإنتاج، والمسوغ- فى الانقلاب- جاهز فى أفواه المسرحيين أنفسهم، ولكنه يعد هذه المرة كشفرة الموسى فى أفواه لصوص الشوارع، ذلك أن المسرح لو كان جنة بلا ناس، لا يداس، وليلعن الله أبا النقاد وأذواقهم التى تخرب البيوت العامرة.

لكن المذهل أن النظام الذى صار يحتضن مفهوم وجماليات التجريب ويعقد له مهرجانا دوليا سنويا، تتبارى فيه العقول حينا وتتخبط حينا، فى مناقشة متكررة بحثا عن صيغ فنية جديدة تتجاوز المألوف وتتصدى للمعادلات الصعبة، هو نفسه النظام الذى يقدم على مسرحه العائم اليوم- ومهرجانه الدولى على الأبواب- عرض(روايح)، بتوليفة فنية تجارية عفى عليها الزمن، فكانت ترتجيها مسارح روض الفرج فى العشرينيات، وأسرف فيها القطاع الخاص لاسيما فى مواسم السياحة العربية فى الصيف، حتى أغلق أبوابه تقريبا متحسسا جيوبه بلا بديل.

والواقع أن التوليفة الفنية لا تزيد عن برنامج منوعات كبارية، جمهوره من الطبقة الوسطى مراوغة الذوق، فلا تجد إلا باستبدال كلمة المسرح بكلمة كباريه التى تقتضى منها أموالا باهظة، ثم تحمد الله وتشكر فضل الإدارة أن دعمت لها فنونا طمحت إليها، وزادت فقدمتها تحت لافتة غير سيئة السمعة. وإذا تقلبت التوليفة- بحد ذاتها- بين الأيدى لما أسفرت إلا عن رقصات شرقية تهيج الحواس وتمنحها شيئا من المتعة باسم الفن، بدت فى النهاية وكأنها تعويض عن وجبات الجبن القديم المألوفة فى الحياة اليومية، وفق تعبير"البرانى"، أحد شخصيات العرض حين ارتطم عفوا بـ"بطة"فى بدايته، ولا بأس أن تستغرق الرقصات المكررة فى أزياء مختلفة بما فيها أزياء فرعونية، أكثر من ساعة ونصف، منها ساعة كاملة فى بداية الجزء الثانى، فتتكدس وتتوالى خمس رقصات، من المفترض أنها تحت إشراف- يا لله!!- أستاذ وخبير فنون شعبية دارس فى أوروبا ويجوب بها العالم فخورا بفنون بلده الأصيلة المستقاة من الموالد، ولكن الأستاذ المسكين لا يعرف من الفولكلور غير"رعشة البطن"حتى فى زمن الفراعنة!!. إلا أن الرقصات لم تكن- فى الحقيقة- إلا"روائح"زهرة برية ذابلة، وقد أشربت ماء كثيراً فأفقدها الملامح ورشاقة القوام، حتى استعصى على ريح إيقاع موسيقى"على سعد"العنيف أن يهز غصنها، ولكن لأن العقل مازال محملا بذكرى الأفراح، استطاعت"فيفى عبده"أن تمتلك زمام جمهور امتلأ به- وللحق- مسرح العائم، ونسى معها أنها أخطأت الطريق للعرض عشرين عاما على الأقل!!.ومن ناحية، يبدو أن"على سعد"- وهو موسيقار وملحن متمرس قدم عديدا من الأعمال الجيدة فيما سبق- أدرك أن التوليفة يعوزها الابتكار وتعزف غالبا على نغمة إعادة إنتاج الماضى، فلم يتردد من جانبه على تضمين موسيقى أغنيات"حيرت قلبى معاك"و"يا الاسمرانى"، وأيضا"دم الغزال" لتصاحب رقصة"التنورة"فى المرة الثانية، وقد تطورت فتركب على"التنورة"- ويا للتطور- شماسى صغيرة تتفتح تدريجيا وتلتئم وتصعد وتهبط مع التنورة، ويتخلص منها الراقص واحدة إثر أخرى!!.



ولا نسأل عن علاقة رقصة"التنورة"بالفولكلور المصرى، أو بفرق"المولوية" وصوفية الأتراك من أصحاب مذهب الشيعة الاثنى عشرية، فهو سؤال المثقفين الأوغاد الذين لا يقدم كلامهم ولا يؤخر؟. غير أن التوليفة الصيفية، تتطلب أيضا اسكتشات تمثيلية تذهب بالموقف الدرامى- إن كان هناك موقف درامى أصلا- إلى الجحيم، لينفتح الميدان فسيحا ل"الإفيه"اللفظى الذى لا يخلو بالطبع- فى ظل وجود أسماء مثل"أوزة، وبطة، وقمرة الغازية القوادة"- من تلميح جنسى صريح أحيانا وغامز أحيانا، ولا مانع من إقحام شخصية مثل"نعمة"بالغة القبح تنويعا على"فايزة"بائعة الشاى الفتوة فى المولد، بما يلزم السخرية والتلميح الجنسى المقلوب، أو إقحام قزم على مشهد ليقول سلام عليكم، لتناله التعليقات الساخرة المتماثلة فى الوقت نفسه من الجميع، أو إقحام متعهد الحفلات الدولية"هانى عبد العظيم" فيتبدى وكأنه واحد من أعوان"البرانى"الذين يهددون"روايح"، مما يثير لبسا طويلا عريضا، بلا ضرورة، إلا أنه يضخ مبرر"إفيهات"فى المعين الفارغ.ولكن التوليفة على هذا النحو تحتاج من يقيلها من عثرة التفاهة والغرق فى أشبار الفرجة الضحلة، غير أن المنقذ جاهز بدوره فى التلسين السياسى على الاستثمار الاقتصادى الذى يضحى بالطبقة الشعبية ويغش اللبن ببودرة السيراميك، والعبارات التى تعبأ بـ"الغلابة"وتغرق فى البحر، والخلط بين المقاومة والإرهاب..الخ، وهكذا يوحى التلسين بأن وراء الأكمة الفواحة بالروائح المكتومة، صلة بالواقع وهمومه المعاشة، وفكر جرىء يقول كلمته ويمضى غير هياب صفعات المخبرين!!.

ولكن التوليفة – ولننح قاموس النقد جانبا- تحتاج وعاء يجمع بين عناصرها ويمنحها بعضا من التبرير ولما كانت العناصر محض روائح لأشياء عفى عليها الزمن، فليكن الوعاء أيضا قصة عتيقة التبست خيوطها بعشرات الأفلام والمسرحيات التجارية، خاصة حين تتطلب فنانا- راقصة أو مطرب- يبزغ نجمه فى سماء الشهرة والثروة، من وهدة الحاجة والفتوات الأنذال الذين يستغلون الفقراء ويربحون من أقفية الجهل والاستكانة.ففى أرض الحكر على أرباب المولد ترث"روايح، أو أوزة، وأختها بطة سيركا عن أبيها، وتتزعم أهل الحكر، فى مواجهة"البرانى"وعصابته وعلى رأسها مساعده"سليمان" ف"البرانى"يريد"بطة"مرة بمعاونة"قمرة الغازية"، ويريد أن يخلى الحكر لمشروعاته الاستثمارية مرة ثانية وبأى طريقة. ومن ناحية أخرى ينزل المولد"شريف"أستاذ الفنون الشعبية وصديقه"حسام" مخرج الفيديو كليب، بحثا عن روائح الفولكلور وبقايا فنانيه الذين يمكنهم غزو العالم بأصالتهم، وبالطبع تتورط"روايح"فى حب"شريف"وتضطر للاستجابة لمشروعه، لاسيما بعد أن غدر البرانى بالحكر وأشعل فيه حريقا دون دليل عليه، ودون أن ينسى فى الوقت نفسه أنها أعرت به أرباب الحكر فلقنوه علقة ساخنة وأطلقوا عليه ديكا روميا.



■ د. سيد الإمام

وفى تواز مع اكتمال نجم"روايح"وعودتها سالمة غانمة من الرحلة الدولية، تثوب"قمرة"كما يثوب "سليمان"لأنهما اكتشفا فجأة أن"البرانى"شرير!!فيعينان روايح فى الإيقاع بـ"برانى"بالخمر والوعد بليلة حمراء ليغفل عن حقيبة مستنداته التى تحوى أدلة جرمه، وتصبح على الجانب الآخر بين يدى البوليس.وفى هذا السياق تقحم شخصيات لا لزوم لها، وتهمش شخصيات بدت مجانية مثل"بطة" وخطيبها"عباس"وتتطور فجأة علاقة"حسام"بـ"نعمة"من السخرية بها إلى الرغبة فى الزواج منها، بينما تتآكل جميع الشخصيات وتهوى مع"الإفيهات"المستنسخة، التى أراد الممثلون أن يملأوا بها- فيما يبدو- نسيجا متهرئا، فترهل منهم الإيقاع العام، وأثاروا على الأرجح علامات الاستفهام فى تاريخهم الفنى، وعلى الفارق بين"هزار المقاهى"و"فن التمثيل"، ولكن لا أظن أن أحدا منهم- فى غيبوبة التوليفة التجارية التى تتطلب إعادة التوزيع لتخفيف مساحة الملل- يعنيه إجابة أسئلة، أو توقفه علامات استفهام تنبثق فى مخيلة النقاد من عجائز الفرح، ولاسيما لو كانوا من جمهور يوم السبت!!.

البرقع
Border

ستارة تمتد امتداداً أفقيًا خلف القوس المسرحى، ومربوطة إلى عارضة خشبية ومهمتها حجب الفراغ القائم فوق المسرح عن عيون النظارة. ويمكن أن تتعدد البراقع فى شكل متواز، كما يمكن أن تثبت طارحات الضوء فى العوارض التى ترفع البراقع.

حتى لا تكون مجرد نشاط عشوائى نتساءل:

ما الذى ينبغى أن نقدمه لنوادى المسرح لتستعيد لياقتها من جديد؟!

كنت أظن أن ستة عشر عاماً من عمر نوادى المسرح، كفيلة بأن تطبع عروضها بذلك الطابع الذى يعطيها حق التميز والتفرد، باعتبارها رافدا مختلفاً عن روافد المسرح الأخرى، ومنها عروض الثقافة الجماهيرية المرتبطة بشرائح الإنتاج التقليدية!! وكنت أظن – أيضا – أن نشاطاً حيوياً كنشاط نوادى المسرح الذى قدم عدداً كبيراً من الشهداء (نقاد، كتاب، هواة) فى محرقة بنى سويف أثناء إقامة المهرجان الخامس عشر فى سبتمبر 2005، كنت أظن أن خسارتنا الكبيرة، سيتبعها إحساس كبير وعظيم من المسئولية تجاه تلك النوادى، من قبل المسئولين، ومن قبل الهواة.

لكن يبدو أن بعض الظن إثم، ومن الاستمرار فى الإثم أن نتغافل عن السلبيات معتبرين أن ما هو كائن أفضل بكثير مما كان!!

إن عروض النوادى – الآن – ونموذجها تلك العروض التى قدمها إقليم القاهرة الكبرى فى مهرجانه الذى أقيم فى الفيوم فى الفترة من 2007/5/8 حتى 2007/5/15 تحتاج إلى وقفة متأنية، وموضوعية للبحث عن الوسائل التى يمكن بها النهوض بفكرة وعمل النوادى من جديد، لكى تمارس نشاطها الفعال والحيوى، ولكى يتحقق هذا الطموح فإن الأمر يتطلب تصحيح المناخ الذى تعمل من خلاله، ويتطلب تصحيح المفاهيم التى تقوم عليها فلسفة النوادى.

وحديثنا عن المناخ، يعنى أنه لا ينبغى الركون إلى أن الإحساس العام الذى يحيط النشاط المسرحى – بشكل عام – لا يعطى الفرصة للتغيير المنشود، بحجة أن كل شىء صار متردياً، ومتهافتاً، تلك النغمة – وإن كان مضمونها حقيقياً – لا ينبغى أن نرددها أثناء تعاملنا مع الهواة، لأن كثيرا من الجرائم ترتكب بحجة أن المناخ العام أصبح فاسداً.

دعونا نتحدث بصراحة عن الأمور التى تجب مواجهتها بحزم من أجل الوصول إلى صياغة جديدة لنوادى المسرح، تتيح لها فرصة اللعب – من جديد – بتفرد وتميز ومغايرة، ولن يتحقق هذا إلا بالرجوع إلى فلسفة النوادى، والنظر إلى كيفية عملها.

فلا أتصور أن نشاطاً موسمياً، يقدم عروضاً اعتماداً على الصدفة فقط تذرعاً بتأخر وصول الميزانيات، أو من أجل تقديمه لكى يعرض أمام لجان المشاهدة، ولجان التحكيم فى المهرجانات، لا أتصور أن نشاطا يتبع هذا النهج العشوائى، يمكن أن يثمر ثماراً جيدة لأن النوادى ينبغى لها أن تعمل طوال العام، وينبغى أن تتوفر لها متطلبات تدعيم عناصرها المتعدد والمتباينة من ممثلين ومخرجين ومؤلفين... إلخ.



■ أحمد عبد الرازق أبو العلا

وعلى رأس هذه المتطلبات: ورش التدريب المتنوعة فى مجالات وعناصر العرض المسرحى كافة: تدريب عملى، قبل أن يكون تدريباً نظرياً، فالنظريات – وحدها – لا تدعم إبداعاً حقيقياً، بل إن الأمر يتطلب تدريبات عملية تطبيقية، وأتساءل: ما أهمية أن تقام دورة تدريبية متزامنة مع مهرجانات النوادى الإقليمية؟! ولماذا تقام فى القاهرة، ولا تذهب إلى الأقاليم، حيث العدد الأكبر من المستفيدين سيكون هناك؛ ولماذا ترصد الميزانيات الكبيرة لدورة تدريبية لم يعلم أحد عنها أى شىء؟! وما هى العناصر التى تم اختيارها للمشاركة فيها، ومن قام بعملية الاختيار، وعلى أى أساس تم؟! كل هذه الأسئلة وغيرها طرحها معظم الهواة الذين شاركوا بعروضهم الهزيلة فى مهرجان القاهرة الكبرى.. أليس من حق هؤلاء الذين شاركوا فى سبعة عشر عرضاً مسرحياً قدمتها نوادى: القاهرة، الجيزة، الفيوم، القليوبية، بنى سويف، أن تتم دعوتهم لهذه الدورة؟! أم أن اختيار القاهرة – كمكان للدورة – أضاع عليهم حق المشاركة؟! ما الذى كان يمكن أن يحدث لو أن المدربين والمشرفين – الذى لا نعلم المعايير التى على أساسها تم اختيارهم – قد ذهبوا بأنفسهم إلى الهواة فى مدنهم وقراهم ونجوعهم وكفورهم!! من أجل تدعيم رغبتهم فى الإجادة، ودعم مواهبهم، وتجويد قدراتهم على ممارسة الإبداع، تلك هى الفكرة الأساسية التى ينبغى أن تقوم عليها فلسفة النوادى: فكرة ورش التدريب على مدار العام، وليس بشكل موسمى، عبثى وعشوائى.

تلك المرارة التى أتحدث بها، مبعثها العروض الهزيلة التى شاهدناها فى إقليم القاهرة الكبرى، وهو إقليم يضم محافظات ينبغى أن تكون أعمالها متميزة لقربها من دائرة الضوء، هذه العروض تم اختيارها عن طريق لجان مشاهدة ذهبت لتراها وهى غير مكتملة تحت زعم أن الميزانيات لم تصل إلى المواقع!! وفى الوقت الذى لم تكن فيه أية ميزانيات – على الإطلاق – فى السنوات الأولى من عمر النوادى، كانت اللجان تشاهد عروضاً مكتملة فيها كثير من الاجتهاد، وكثير من الجدية. وكثير من الرغبة فى التميز والتفرد، ولذلك يمكن لهذه اللجان أن تختار العروض من خلال تنظيم مهرجان كامل بغير وسائل إنتاج، لضمان توفير الحد الأدنى من الجدية والجودة الفنية، حيث إن معظم العروض المشاركة فى مهرجان هذا العام تم تجهيزها – فنياً – فى فترة لم تتجاوز يومين؟!

ولأن اللجان تعمل فى واد، والمتعاملين مع النوادى من الهواة يعملون فى واد آخر، فإن ملاحظات اللجان لا يتم احترامها أو تطبيقها ولذلك رأينا نموذجاً صارخاً لهذا الاستهتار، حيث إن مخرج عرض (هاملت) الذى قدمته فرقة نوادى المسرح بالجيزة، لم يستطع أن يقوم بتجميع أعضاء فرقته فى يوم العرض داخل المهرجان، الأمر الذى دفعه إلى تقديمه كمونودراما (حيث إنه قام بتمثيله بمفرده!!) وأعلن ذلك أمام الحضور بعد انتهاء العرض، فى الوقت الذى شاهدته اللجنة بأكثر من ممثل وليس ممثلاً واحداً كما حدث!!

وحتى نعيد الأمور إلى نصابها من جديد، أود هنا، أن أحدد النقاط الرئيسية التى ينبغى أن تقوم عليها فلسفة نوادى المسرح، وأجملها فى التالى:

1 – التمتع بأكبر قدر من ممارسة الحرية، لكنها الحرية المسئولة، التى لا تسبب أضراراً للآخرين، كما قال الفيلسوف (جون ستيوارت ميل) حين كتب عن مفهوم الحرية، وهنا أتمسك – على عكس ما يرى البعض – بتحرر النصوص من متابعة لجان القراءة لها، خاصة أن المؤلفين لا يتقاضون أجراً عن النص، سواء الجدد منهم أو الراسخين، فقط ينبغى على لجان المشاهدة والإدارة تشجيع الاعتماد على النصوص الجيدة، ورفض العروض التى تعتمد على نصوص متهافتة.

2 – العمل على اكتشاف المواهب المتنوعة فى كل عناصر العرض المسرحى.

3– التأكيد على أهمية أن المسرح الفقير، هو الذى لا يعتمد على وسائل إنتاج احترافية، بقدر اعتماده على الرسالة وثراء المعنى، ومتعة الفرجة.

4 – أنه لا حدود للخيال.. أطلق خيالك ودعه يأخذ مداه، فإنك ستصل معه – فى نهاية المطاف – إلى شىء ربما لم يكن يخطر على بالك!! انظر مثلاً إلى خيال (شهرزاد)، وكيف أنها استطاعت بهذا الخيال المتفرد أن تجعل (شهريار) يبدو – بين يديها – مثل الحمل الوديع وهو الحاكم الظالم، والطاغى والقاتل والمستهتر، ذلك الخيال الذى يحبس الأنفاس.

5 - ينبغى أن تتحرر النوادى من فكرة الشرائح، لأن تلك الفكرة جعلت عروضها تقع فى الخندق نفسه الذى وقعت فيه عروض الثقافة الجماهيرية التقليدية، هل كنت تتصور مثلاً أن فرقة من الفرق لم تحضر وتخبر إدارة المهرجان بتأجيل افتتاح المهرجان، بحجة عدم وصول شيك الإنتاج، فتستجيب الإدارة لهذا الطلب – على الفور – ويؤجل المهرجان يومين، وفى النهاية نرى عروض هؤلاء الذين قاموا بتأجيل المهرجان هزيلة، وكان من الواجب استبعادها، ليس بسبب أن شيك الإنتاج لم يصل، ولكن بسبب ضعف العروض وهزالها (العملية 70) الذى قدمه فريق نادى المسرح بالجيزة من تأليف: محمد الصواف ومن إخراج حسن الصواف، وعرض (هاملت) لفرقة قصر ثقافة الجيزة، الذى أخرجه محمد عرفات.

6 – لابد أن تكون الدورات التدريبية والورش متزامنة مع الإنتاج المسرحى داخل النوادى على مدار العام، وليست متزامنة مع توافر الميزانيات أو عدم توافرها!!

7 – ألا تكون لجان المشاهدة مجرد لجان متابعة، ينتهى دورها بمجرد الانتهاء من مشاهدة العرض، بل ينبغى متابعتها أولاً بأول حتى تكتمل وتكون جاهزة للعرض على الجمهور.

مظاهر العشوائية

شاهدنا عرضاً قدمته فرقة نادى المسرح بقصر ثقافة الجيزة (العملية 70) من إخراج: حسن الصواف، سبق تقديمه – من قبل – فى الجامعة، والبامفليت يشير إلى ذلك حين يكتب المخرج (قصر ثقافة الجيزة وفرقة «لمسة» المسرحية يقدمان «الاختناق» عن نص «العملية 70» من تأليف: محمد الصواف)، وهو العرض نفسه الذى تسبب فى تأخير المهرجان يومين!! والسؤال هو: كيف تم السماح لعرض مستقل أن يقدم بوصفه عرضاً من عروض نوادى المسرح؟! وهل من حق كل من سار بجوار سور قصر ثقافة، وبين يديه عرض مسرحى، أن يلقى ترحيباً ودعماً من المسئولين، خروجاً على الفلسفة التى قامت عليها النوادى وأشرنا إليها من قبل؟!

– كيف يتم اختيار عرضين لنص واحد، تم إنتاجهما من مكان واحد أيضاً، وأعنى به عرض (الواد غراب والقمر) الذى قدمته فرقة نادى المسرح بقصر ثقافة الريحانى، مرة من إخراج عهدى السنان، والثانية من إخراج رامى محمد الذى قام بتغيير عنوانه إلى (لعنة المعبد)، أليس التنوع مطلوبا فى عمل النوادى، أم أن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد صراع داخلى بين أعضاء الفرق، ومنافسة غير محسوبة؟!

– معظم الفرق لم تذكر على بامفليت العرض، أنه من إنتاج نوادى المسرح بل أشارت إلى أنه إنتاج (قصر ثقافة كذا)، الأمر الذى يضيع على النوادى فرصة أن يكون لديها أرشيف موضوعى ودقيق.

وهذه النقطة تكشف عن شيئين: أولهما: عدم متابعة جهة الإنتاج لما يكتب فى (البامفليت) وهو الوثيقة التى ستبقى – وحدها – من العرض المسرحى.

وثانيهما: الإحساس – ربما – بدونية العمل فى النوادى، ومحاولة التمسح فى فرقة القصر، باعتبارها – من وجهة نظر المخرج – هى الأساس والحلم المستحيل!. وحتى أكون موضوعياً أستثنى بعض الفرق التى التزمت بكتابة عبارة (نادى المسرح) على ورقتها وهى: نادى مسرح قصر ثقافة الفيوم، نادى مسرح قصر ثقافة البراجيل.

– ظاهرة الإعداد المسرحى، تلك الظاهرة التى دفعت كل من هب ودب ليلعب ما شاء له اللعب فى النص المسرحى – بصرف النظر عن جودة النص أو ضعفه – ودفعت أيضا كل فاقدى الموهبة ليصيروا – بقدرة قادر – مؤلفين وكتاباً، الإعداد عن وسيط آخر غير المسرح، أمر مقبول، أما إعداد نص مسرحى، ففيه خلط بين وظيفتى المخرج والمؤلف..

وظيفة المخرج هى التفسير، تفسير رؤية المؤلف، وتقديمها برؤية ثانية هى رؤية المخرج، اعتماداً على الأدوات المسرحية المتاحة له.

الإعداد المسرحى لا يعنى الإضافة، ولا يعنى التبديل، ولا يعنى العبث برؤية المؤلف الأصلى، الإعداد فى مسرح الثقافة الجماهيرية، صار اعتداء على حق المؤلف الأصلى، يستوجب تطبيق نصوص قانون حق المؤلف عليه!! هذا الاعتداء الصارخ ليس لمصلحة المسرح، بل هو ضد المسرح. إنه يقدم مسرحاً مميتاً على حد تعبير «بيتر بروك» هذه الظاهرة تمت فى عرض (النهر يغير مجراه)، الذى أرسل ورقة إلى إدارة الندوة المصاحبة للعرض ليعلن فيها أن ما شاهده فوق خشبة المسرح لا علاقة له بنصه الأصلى، وعرض (الواد غراب والقمر) الذى صار عنوانه (لعنة المعبد)، وعرض (هاملت) الذى صار على يد المعد (حلم هاملت)، وعرض (العملية 70) الذى صار اسمه (الاختناق).

– غياب النصوص الجيدة، سواء كتبها كتّاب جدد، أو راسخون، والحضور الطاغى لنصوص مسرحية ضعيفة ومتهافتة معظمها لكُتّاب جدد ويمكن توضيح ذلك عن طريق الجدول التالى:

نصوص الكُتاب الجدد	من جيل السبيعينيات	المترجم
12	1	1
86٪ من مجموع عدد النصوص	7٪ من مجموع عدد النصوص	7٪ من مجموع عدد النصوص

(أ) الكُتاب الجدد:

1 – محمد الصواف (العملية 70)

2– مؤمن عبده (حادى بادى)

3– فكرى سليم (الساعة دقت الـ)

4 – أشرف عزب (الواد غراب والقمر)

5– أحمد الأبلج (النهر يغير مجراه)

6 – متولى حامد (غنوة) الليل والسكين)

7 – أشرف كامل (مجنون سعدية)

8 – حامد الزبيدى (أحلام الجماجم)

9 – رجب فهمى (الجدار)

10 – خالد راشد (حديث الموت)

11 – أسامة سعد (ابن المخفى)

(ب) من جيل السبعينيات

1 – محمد عنانى (السجين والسجان)

(ج) المترجم :

1 – شكسبير (هاملت)

– غياب النصوص الجادة، والكُتاب الراسخين هو الذى أعطى تلك النسبة العالية 86٪، ومن ثم أدى إلى ضعف العروض، وضعف المهرجان بشكل عادى، حتى أن العروض الجيدة من زاوية الإخراج والتمثيل، كانت ضعيفة فى رسالتها كما حدث مع عرض (السجين والسجان) على سبيل المثال.

أين نصوص الكُتاب الراسخين.. أين نصوص المسرح المترجم؟

أين نصوص الكتاب العرب؟ ينبغى أن تكون تلك النصوص هى مصادر المخرجين المتعاملين مع النوادى، تلك المصادر المتنوعة هى التى قدم– قبل سنوات – تجارب مسرحية متميزة جداً من خلال نوادى المسرح.

– معظم النصوص التى اعتمدت عليها العروض كانت بقضاياها منسحبة إلى الماضى، ولم تكن قادرة على مواجهة الحاضر، ومن ثم غابت رؤيتها لكيفية التعامل مع المستقبل.





عادل إمام الممثل الذى حرم نفسه من متعة الاكتشاف واكتفى بالبقاء فى المنطقة الآمنة

لا أحد يعرف - بل لا يستطيع أحد أن يعرف - ماهى الطقوس التى يمارسها الممثل مع نفسه أثناء إعداده للدور أو الشخصية ،إلا أننا عندما نشاهد الشخصية من خلال الممثل نبدأ فى تحليل أسلوب تناوله لها على ضوء النتائج التى تصل إلينا من خلال الأداء، وهو الأمر الذى يجعلنا - فى أغلب الأحيان - نحتار.. كيف وصل الممثل إلى لحظة الصدق والتأثير فى الجماهير على هذا النحو؟.. كيف استطاع الممثل أن يكون ذلك الرصيد الثرى عند متفرجيه ؟!



■ د. مدحت الكاشف



وهو ما نجده متبلوراً فى الممثل النجم عادل إمام الذى خُلع عليه عدد من الألقاب مثل نجم نجوم الكوميديا، والزعيم .. وما إلى ذلك ، وربما كانت هذ الألقاب مرتبطة بكم الأدوار والشخصيات التى قفز بها عادل إمام ليجد لنفسه مكاناً بعيداً عن عباءة فؤاد المهندس، وعبد المنعم مدبولى، وغيرهما !! حيث بدأ عادل إمام متبعاً أسلوب كوميديا النمط التى تعتمد على البنطلون القصير والجاكت الضيق والكرافتة الرفيعة والطربوش المطبق وما شابه، ثم يهرب عادل إمام بعد فترة ويلجأ إلى أسلوب مغاير للكوميديا يعتمد على مقالب وحيل البطل الشعبى على طريقة على الزيبق صاحب الحيل المدهشة .. وبهذا بدأ عادل إمام نضاله من أجل أن يتخذ لنفسه مكانة كوميدية متميزة ومتفردة .



إن عادل إمام الممثل يقف فى مفترق الطرق بين الكوميديا والفارس والتهريج من ناحية وبين التراجيديا والميلودراما من ناحية أخرى ، وهذا ما يلفت النظر إلى عادل إمام الذى اختار صورة البطل الشعبى الذى يقترب من جوهر الشخصية المصرية التى تضحك وقت أزماتها، وتتفلسف وقت فرحها .. وتسخر من كل شىء حتى من نفسها .

لقد وجد عادل إمام نفسه مدفوعاً إلى التمثيل فى مقتبل حياته إبان دراسته بكلية الزراعة وهو يؤدى التراجيديا بوصفه ممثلاً وليس مجرد كوميديان .. وعندما احترف التمثيل كمهنة تم اعتماده كوميدياناً استناداً إلى تركيبته الجسمانية وإيماءاته وإشاراته وحركاته التلقائية التى تم توظيفها للتعبير عن الشخصيات التى تتمتع بقدرٍ من السذاجة أحياناً ، أو التى تدعى القوة والفهلوة والمفهومية فى أحيان أخرى .

وتسير به الرحلة صعوداً حتى تم تنصيبه ولياً للعهد فى مملكة الكوميديا وسط أباطرة الكوميديا من فؤاد المهندس إلى مدبولى إلى أمين الهنيدى وغيرهم ، ومن مدرسة المشاغبين إلى شاهد ما شفش حاجة يأخذ عادل إمام صك البراءة من سجن النمطية إلى أسلوب جديد من الكوميديا ... ولكن كيف كان هذا ؟!

لقد نجح عادل إمام/ الإنسان أن يكون نموذجاً لعادل إمام الممثل/الكوميدى الذى يضطلع بأداء أدوار – رغم تباينها – تعبر فى النهاية عن عادل إمام الإنسان ، ومن ثم أصبح عادل إمام الإنسان/ الممثل / الدور فى بوتقة واحدة ، وباتت طبيعته الأولى ًكإنسان منصهرة فى طبيعته الثانية كممثل ، وهو ما جعل من أسلوبه فى الأداء الكوميدى نسخة غير مكررة وغير متشابهة، وأيضاً من الصعب تقليدها أو حتى الاهتداء بها، وهو ما يجعل من نجومية عادل إمام حالة فريدة لايمكن أن يكون لها امتداد أو حتى انعكاس على ممثلين آخرين .

وبشكل عام يمكن القول إن جهد عادل إمام الحقيقى يكمن فى قدرته على الاكتشافات الخاصة بممارسته لمهنة التمثيل عموماً وبالكوميديا على وجه الخصوص !! وكانت أولى هذه الاكتشافات هى تلك الصورة الإنسانية التى وجدها فى نفسه عبر سنوات من العمل على أدوار متنوعة ، إلا أنه عندما استقر على عرش الكوميديا لم يفعل أكثر من تضخيم وتطوير تلك الصورة الُمكتشفة ، وبالتالى حرم نفسه من ممارسة متعة الاكتشاف .. اكتشافه لإمكانياته الكامنة ، واكتفى أن يبقى على تلك الصورة التى باتت مجربة ومضمونة ، إنه بهذا يريد التأكيد باستمرار على حضوره الشخصى كإنسان يسعى فى بعض الأحيان إلى ارتداء أقنعة شخصيات أخرى ، ويقوم هو بإلباس هذه الأقنعة قناعه الخاص الذى لايتنازل عنه بسبق وإصرار.. وترصد، ومن ثم تصبح أقنعة الأدوار التى يؤديها أقنعة شفافة لا تستطيع – ولا بالطبل البلدى – أن تطمس قناعه الأساسى كممثل ، أو بالأحرى كإنسان اختار لنفسه دوراً داخل الحقل التمثيلى يميزه عن أقرانه من الممثلين وخاصة الكوميديين !!

وربما كان ذلك التكنيك (أو التكتيك) الذى توسل به عادل إمام لصنع أدواره وشخصياته الدرامية هو الذى ساعده على الاحتفاظ بمكانته طوال هذه السنوات عند الجمهور، فما بالنا لو لم يحرم نفسه من الاستمرار فى متعة الاكتشاف ؟!

ولكن كيف يعمل عادل إمام للوصول إلى تكنيكه الخاص فى صنع الموقف الكوميدى من خلال الشخصية ؟ .. يمكن الاعتقاد على ضوء ما سبق من فرضيات أنه عندما يدرس الشخصية يقوم بنوع من الدراسة لكينونته هو شخصياً ، وعليه فهو يقف خلف الشخصية كاشفاً عن نفسه طيلة الوقت يحركها بأصابعه تارة ، وبوسائله الشخصية للإضحاك تارة أخرى ، وبهذا فهو يقدم نموذجاً أدائياً للشخصيات يؤكد من خلاله كينونة عادل إمام الإنسان ، وبقدر هذا التدعيم والتأكيد لحضوره الشخصى فإن هذا الأسلوب مسح على معظم أدواره بعداً اجتماعياً . يتضمن هذا البعد رسائل اجتماعية وأخلاقية إلى متفرجيه ، باختصار اعتمد عادل إمام على تحويل تلقائيته إلى دلالات موجهة إرادياً .

لقد نجح عادل إمام فى أن يصنع من الصور الانطباعية الذاتية مسرحاً تدور فوقه الشخصيات التى يؤديها ، مما يمكن معه التأكد من وعيه (كفنان) بنفسه وبطاقاته وأدواته التى جهزها بنفسه (هاند ميد) حتى يستطيع أن يكون مستعداً للدخول فى أى دور ، وفى الوقت ذاته يكون قابلاً لاستيعاب فكرة الزمان والمكان والتطور والتغير!

الإيهام الدرامى
Illusion Dramatec

هو عملية السيطرة على شعور المتفرج، عن طريق المجاهدة فى إقناعه أثناء وجوده فى المسرح – أو أثناء قراءته لنص درامى – بأن ما يراه فوق خشبة التمثيل هو حقيقى، وواقعى، وصادق إلى درجة تدفعه إلى الاندماج فى الأحداث والشخصيات.

وبعض الاتجاهات المسرحية – كالملحمية مثلاً – تحارب الإيهام الدرامى، وتعتبره سيئة من سيئات المسرح الأرسطى، أو التقليدى لأنها – أى الملحمية – تطالب المتفرج بيقظة عقلية كاملة الوعى حتى يمكنه مناقشة القضية المطروحة وهو منفصل عنها تماماً.

حلم سترندبرج يتحول إلى كابوس فى ستوكهولم

كتب أوجست ستريندبرج هذه المسرحية – على غير المعتاد – بلا كراهية للمرأة، وبلا دوافع انتقامية منها. البطلة التى عاشت عمرها كله خارج عالمنا محلقة بين السحب البيضاء البعيدة تسافر إلى الأرض، تأتى وهى تحمل معها كل ألوان التفاؤل فى أن تجد على ظهر كوكبنا ما يشرح صدرها ... إنها أنجز ابنة الإله أندرا.. كان من الأولى أن يطلق ستريندبرج على هذه المسرحية اسم الكابوس وليس الحلم؛ فما عاشته أنجز – هذه الفتاة البريئة – حرى بنا أن نسميه كابوساً مرعباً. هذا الكابوس تمثل فيما شاهدته هذه الفتاة التى جاءت إلى الأرض وهى تحمل فى إحدى يديها براءتها وتحمل فى اليد الأخرى أملاً بأن تمتع عينيها وأذنيها بحياة كريمة يعيشها أهل الأرض ... لكن الأمر ينتهى بموتها على ظهر هذا الكوكب ... ماتت من فرط ما ألم بها من أحزان ..... إن الموت المادى لأنجز كان تجسيداً أكيداً لموتها المعنوى وبالتالى لموت كل معانى الخير والبراءة على وجه هذا الكوكب





■ جمال ياقوت
يكتب من السويد

المخرج الكريوجراف Mats EK ماتس إيك جاء من أسرة فنية؛ فأمه هى بيرجيت كولبرج Birgit Cullborg وهى السيدة التى رفضت الطريقة التى اعتاد الناس أن يرقصوا بها فغيرت مفهوم الرقص فى السويد ... كانت راقصة حرة ... صممت رقصات مسرحيات كثيرة أهمهما "مس جوليا". لديها ابنان وبنت؛ نيكولاس وهو راقص وماتس مخرج مسرحية "حلم" الذى بدأ ممثلاً ثم تحول إلى تصميم الرقصات وأخيراً إلى الإخراج المسرحى. أما الابنة فهى مارلين وهى من أهم ممثلات السويد فى الوقت الحالى ... لقد ماتت الأم مؤخراً لكن الأبناء مازالوا يحملون لواء التغير استكمالاً للمسيرة التى بدأتها أمهم.

صمم السينوغرافيا لهذا العرض Bente Lykke Mol-ler ووضع الموسيقى Niko Rohlcke وصمم الماسكات والماكياج Barbro Forsgardh قام ببطولة المسرحية Rebecka Hemse, Pirre Wilkner, Kicki Bramberg, Malin EK, Per Mattsson. ومسرحية «حلم» التى يخرجها ماتس إيك وتقدم على المسرح الملكى فى ستوكهولم ... مثلت الأرضية الرحبة التى مكنت ماتس من أن يصول ويجول فيما يتميز به ألا وهو تصميم الرقصات؛ فالمسرحية مثلت وقت كتابتها هى ومسرحيتا «الطريق إلى دمشق» «وسوناتا الشبح» إرهاصات المدرسة التعبيرية التى وضع ستريندبرج أساسها فى هذه المسرحيات الثلاث دون أن يعلن اسم المدرسة التعبيرية بشكل صريح فى هذا الوقت.

من هنا وجد ماتس إيك ضالته المنشودة فجاءت المسرحية خليط بين الباليه والأوبرا والرقص الحديث والتمثيل الذى احتل أكثر من 75% من إجمالى العرض .... وبالرغم من احترافية ماتس وتقديمه رقصات تعبيرية على أعلى مستوى من الحس الدرامى والإتقان الفنى إلا أنه قدم منظومة متناغمة من حيث الأداء والحركة والإيقاع فيما يتعلق بباقى أجزاء العرض التى اعتمدت أساساً على الأداء التمثيلى.

سينوغرافيا العرض

ألغى المخرج الستائر الجانبية والخلفية وظهرت خشبة المسرح فارغة إلا من بانوه عملاق توسط الخشبة مثبت على عجلات استخدمه المخرج فى كل المشاهد بعد تعديل موقعه فى كل مشهد... ومن المثير للدهشة أن هذا البانوه الواحد تشعر بأنه ديكور جديد كامل حال انتقالنا من مشهد لآخر ..... ساعد على هذا الإحساس العديد من العوامل يأتى فى مقدمتها حسن استخدام الزوايا ونعومة الانتقال من منطقة لأخرى على خشبة المسرح وأخيراً تغير الجو العام للإضاءة الذى ساهم فى الإحساس باختلاف مكونات المنظر لمجرد تغير المكان حتى لو كان المكون الرئيسى للمنظر ثابتاً لم يتغير.

يدخل الجمهور قاعة العرض والستار مفتوحة والمسرح خال تماماً، وبعد الإظلام نرى أنجز معلقة فى أعلى مقدمة المسرح وجهها لأعلى وظهرها متجه صوب خشبة المسرح وهى تتحاور مع أبيها بخصوص النزول إلى كوكب الأرض ... وتنتهى الافتتاحية بنزول "الاستانجونى" وعليه أنجز حتى يلامس جسدها الأرض .. إظلام .. وتبدأ الرحلة على الفور.....

أهم ملامح رحلة أنجز فى الأرض

فى البداية تقابل أنجز العديد من النماذج البشرية التى مثلت – مع استكمال تطورها – نوعاً من الصدمات الأولى التى حاولت التعامل معها وتقبلها على أنها أمور عارضة مثل الممثلة المعتزلة التى تقف فى مهب الريح وتلطمها أمواج الحياة بلا هوادة حتى ينتهى الأمر بموتها. وكذلك المرأة العجوز التى تواجه الأمرين عند وجودها فى المستشفى وينتهى الأمر بموتها بيد الأطباء بما يمثل صرخة فى وجه التوجهات اللا إنسانية التى بدأت تحكم سلوك البشر على كوكب الأرض.

على أن حكاية أنجز مع الرجل الذى رأت أنه الأنسب لمشاركتها حياتها – وتطور العلاقة الرومانتيكية بينهما على مدار مراحل العرض المسرحى – تظل هى الحكاية الأكثر تأثيراً فى رحلة أنجز ...

فى البداية صور المخرج الكريوجراف بدايات العلاقة الرومانسية بينهما فى مشهد راقص تناغمت فيه حركة الممثلين الراقصين مع الموسيقى فى انسيابية عالية وبالرغم من أن ممثلة دور أنجز ليست راقصة بالدرجة الأولى فقد أدت الرقصات التى صممها المخرج بعناية فائقة ... ويحسب للمخرج أنه استعان براقصتى باليه لتجسيد بعض المشاهد وهى المشاهد التى تتوغل بعمق فى منظومة الحلم .... تتطور العلاقة بين أنجز والرجل المختار ويصور المخرج الكريوجراف مشهد إقامة العلاقة الجنسية بين الزوجين .. هذا المشهد الذى تشعر فيه بكل تفاصيل العملية الجنسية بشياكة تبتعد عن الفجاجة التى غالباً ما تصاحب تصوير هذا النوع من الحالات الشعورية. حركات دائبة ورشاقة بالغة وتوافق عال بين الحركة والإمساك باللحظة الشعورية وفى ظنى أن جزءاً كبيراً من النجاح فى هذا المشهد والمشاهد الشبيهة له فى العرض يرجع أساساً إلى أن الممثلين يصدقون ما يقومون به من أفعال .. وللمخرج بالطبع دور كبير فى عملية الصدق هذه وهو ما يتعلق بعمله الدائم على خلق الفعل الداخلى للشخصيات بحيث يأتى الفعل الخارجى تلقائياً مصدقاً ومن هنا يؤمن به الجمهور إيماناً كاملاً حال تلقيه لهذا الفعل من خلال منظومة الإيهام التى يحكمها العقد الافتراضى بين مقدمى العرض ومتلقيه.

نعود إلى أنجز وزوجها وتصوير رائع جديد للمخرج الكريوجراف ألا وهو مشهد الولادة حيث تقف أنجز أعلى بانوه ضخم عرضه حوالى عشرة أمتار وارتفاعه حوالى أربعة أمتار يتوسطه باب. تكمن الروعة فى تصوير مشهد واقعى يحدث كل يوم من خلال وضعه فى سياق الحلم بحيث يتوافق مع المنظومة الكلية التى كونها المخرج بشكل متناسق ... فكيف تم ذلك؟ تقف أنجز أعلى البانوه من الخلف لا يظهر إلا رأسها ورقبتها.... وفى الأجناب نرى ذراعاً يمنى على بعد خمسة أمتار من الرأس وعلى اليسار بنفس المسافة نجد الزراع اليسرى ونفس الأمر للقدمين أسفل هذا البانوه العملاق ... الروعة ليست فى الفكرة وحدها ولكنها فى طبيعة الحركات الراقصة التى جسدت حركة أنجز ومعاناتها فى سبيل وضع المولود والتى تجعلك تصدق أن هذا البانوه الضخم هو جسد امرأة تعانى آلام الولادة .... وأن حركة الأجزاء البشرية (التى تجسد بخمسة أفراد) هى حركة طبيعية حتى نصل إلى مرحلة الولادة حيث يخرج المولود من الباب الكائن أسفل وسط هذا البانوه الضخم، ويبدأ الطفل فى الزحف. ذلك الطفل الذى لعب دوره راقص محترف فى جسده من المرونة والليونة ما يجعلك حال مشاهدتك لحركة عضلاته توقن أن هذا الجسد قابل للفك وإعادة التركيب .... يزحف الطفل على الأرض بعد ولادته و يبدأ فى العبث بمفردات البيئة .... البساطة فى الحركة تؤدى إلى إيهام كامل بأن هذا الجسد المتحرك هو لطفل ولد لتوه ...انحناءة الجسد .. ارتباكة الحركة ... الإمساك غير المحكم بالأشياء .... لقد استقبلنا منطق الحلم وانحرافاته عن الواقع وصدقناه ولم نصح منه إلا كى نصفق كثيراً للرجل الذى فكر وأبدع ولفريق الممثلين الذين أخلصوا فجاءت النتيجة تستحق كل التقدير.

جهنم والجثث والتعذيب

فى هذا المشهد تشعر برائحة التعذيب والموت تفوح من الجثث المنتشرة فى كل أرجاء المكان، استخدم المخرج ألوان الأزرق والأحمر بدرجاتهما للإضاءة بتركيزات متباينة على أجساد الممثلين وعلى أماكن محددة فى المشهد، الظلال الناتجة عن تلاقى وتقاطع خطوط الإضاءة أنتجت حواراً موازياً لحوار النص، التباين فى مستويات الأداء ساعد على الارتفاع بإيقاع المشهد. الدخان المتصاعد من أبواب المواقد البشرية والنار المنبعثة من أبواب هذه المواقد صنعت صورة جمالية تكاثفت مع صراخ المعذبين المحترقين بالنار، فخلقت مشهداً مهيباً على مستوى الصوت والصورة.... وراقصات الباليه فى حومهن حول عربات اليد التى تتدلى منها الجثث فى حوار الموت والحياة عمقت الإحساس بالموت .... أنجز وسط هذه الأجواء تتمنى أن تصحو من هذا الكابوس المخيف الذى اكتفى ستريندبرج بتسميته حلماً.

التفاوت الطبقى على شط البحر

على شاطئ البحر تضفى الشمس المشرقة على المكان بهجة وروعة تنعكس على المياه التى تتراقص لتداعب حبات الرمل التى يبنى منها المتشمسون بيوتاً سرعان ما يهدمها الموج الصغير ... فى مقدمة المسرح نشاهد أهل الطبقة العليا يستلقون على كراسى البحر وهم يتابعون ما يجرى فى العالم من أحداث... وليس من العسير أن تدرك رغد العيش الذى ينعمون به من الابتسامات التى لا تفارق وجوههم .. ومن نشاطهم الحركى ... وفى الوقت ذاته يمكنك أن تدرك بسهولة أنهم لا يشعرون بأهل الطبقات الدنيا المعذبين فى الأرض وهم الذين وضعهم المخرج فى عمق المسرح ... إنهم على النقيض من أصحاب المقدمة .. بشرتهم سوداء يتصبب منهم العرق ، يحملون أشياءً كثيرة على ظهورهم المحنية ... لابد وأنهم يعانون الأمرين كى يتكسبوا لقمة عيشهم ؛ بل قل كى يتسولوها من الأغنياء ... هذه المفارقة يؤكدها المخرج من خلال كاميرات التليفزيون الموجودة على المسرح والتى تصور الفقراء المطحونين على الهواء مباشرة فى لقطات بث مباشر يشاهدها أهل الطبقة العليا وهم يجلسون أمام التليفزيون الموضوع على شاطئ البحر. على شاشة التليفزيون يشاهد الأغنياء عذاب الفقراء فى بحثهم عن الحد الأدنى من الطعام الذى يسد رمقهم ويعينهم على القيام بعملهم .. ولأن هذه المناظر كئيبة فالأغنياء يستخدمون بعض المسليات والأطعمة الشهية التى تساعدهم على تحمل هذه المناظر الكئيبة التى لا يتوقف التليفزيون عن بثها.

وفى لقطة شديدة التأثير نشاهد طفلاً من أهل الطبقة العليا يلعب الكرة التى تجرى بعيداً ويذهب كى يحضرها ... وما أن يقترب منها حتى يشاهد أحد الفقراء السود وهو يتصبب عرقاً فيخاف من منظره ويهرول مفزوعاً ... صورة جمالية قائمة على التناقض خلقها المخرج بعناية وخلفت وراءها لحظة درامية شديدة التأثير .... هذه الصورة تذكرنى «يانك» بطل مسرحية "القرد كثيف الشعر" للكاتب الأمريكى "يوجين أونيل" ... يانك هو قائد فقير يلقى بالفحم فى الأفران الموجودة فى بطن السفينة التى تقل الأغنياء كى يتنزهون حول العالم ... وإذا كان الفقراء فى كابوس ستريندبرج لديهم من الوعى الطبقى ما يجعلهم يدركون مكانهم من السلم الاجتماعى حتى لو لم يعملوا على تغيير مكانهم من هذا السلم، فإن يانك يؤمن بأصالة طبقته وأهميتها فى نظر أهل الطبقات العليا. ومن هنا فهو لا يسعى لتغيير وضعه الطبقى وبالتالى تعظم صدمته حال معرفته بحقيقة حجمه فى نظر الآنسة ملدرد دوجلاس ابنة رئيس اتحاد صناعات الصلب؛ فهى ترى أنه لا يعدو قرداً كثيف الشعر ولا أهمية له على الإطلاق فإن مات يمكن استبداله بمائة من صنفه المتراكم على أرصفة الشوارع .... ونعود إلى حلم ستريندبرج وماتس الذى يؤكد على التناقض فى الصورة بين الطبقتين فيجعل أحد الحمالين السود يقطع المسرح جيئة وذهاباً وهو يحمل على ظهره كرة مضيئة كبيرة وكأن لسان حاله يقول إن هموم الفقراء على ظهر الأرض كبيرة واضحة جلية والفقراء الأجراء وحدهم هم الذين يحملون معاناتهم ولا رحمة فى قلب أهل المال ...

يجتمع ممثلو العالم فيما بين المسلمين والمسيحيين واليهود والملحدين ..... لقد حاول العرض أن يطرح السؤال البسيط عن المتسبب فيما آل إليه حال العالم من خراب .... فطرح السؤال على ممثلى الأديان من خلال ملابسهم الخاصة بهم ... كلهم مجتمعون خلف باب مغلق ... يناقشون قرارا بفتح الباب ... فيختلفون ويتشاجرون وينتهى الأمر بهم إلى فتح الباب .. والمفاجأة .. لا يوجد شىء على الإطلاق خلف الباب ... ولا يترك المخرج المشهد بلا تشخيص للمشكلة فيخرج علينا المذيع الذى يجرى حوارات تليفزيونية مع المطحونين ليعلق فى النهاية على هذا التناقض الرهيب بين طبقتين .. واحدة تعيش وترى مستقبلاً مشرقاً وأخرى تموت ولا ترى إلا تراب القبور ولا تتوغل إلا فى وحل البرك فيأتى تعليقه الختامى – على موسيقى غربية – يحمل الغرب مسؤلية ما وقع فى العالم من أحداث، وهو ما يحمد للمخرج حيث إنه واحد من أهل الغرب.

النهاية

وينتهى المشهد بالحروب والقنابل وصوت الإسعاف وتصاب أنجز لتذهب إلى المستشفى على نفس السرير الذى كانت ترقد عليه السيدة العجوز فى بداية العرض وترتدى نفس الجورب الواسع الطويل الذى كانت ترتديه العجوز ... دليل وحدة المصير الذى يجمعهما وهو الموت. ويدخل الزوج وهو يحمل طفله ويلقى به على سريرها طالباً منها أن ترعاه وهى على فراش الموت. تشعر بثقل المسئولية ... للمرة الأولى يستبد اليأس بأنجز .. ويمكننا أن نلاحظ ندمها على قرار هذه الزيارة لكوكب الأرض ... فتحمل الطفل وتحتضنه فى مشهد يتجمد وقتاً طويلاً على موسيقى تغلفها روح السحر والحلم والغيبيات .... هى موسيقى تأخذك إلى عالم ميتافيزيقى يتخفى بعيداً فيما وراء الغيب.

ملحوظة : كتبت فى بامفليت العرض .. أنه يوجد دخان فى العرض وعلى المرضى الامتناع عن الحضور حرصاً على سلامتهم ... إلى هذا الحد يحترم المسرحيون جمهورهم .. فى المقابل لا تسمع همسة فى صالة العرض طوال الساعات الثلاث التى تتخللها الاستراحة ..... شعور متبادل بالاحترام نرجوا أن يسود فى مسارحنا.

تونى بلير على خشبة مسارح أدنبرة



قد يكون طبيعيا أن تسمع وتشاهد تونى بلير رئيس وزراء بريطانيا السابق فى الأوساط الإعلامية والسياسية ولكن نادرا ما تجده فيما يتعلق بالمسرح .. الآن تقدم مسارح أدنبرة بأستراليا عرضين، الشخصية الرئيسية فيهما هو تونى بلير على هامش مهرجان أدنبرة يقوم جيمس ديكورس " James Duckworth " بدور تونى بالعرض الأول " The Blair Musical " بينما يقوم بدور تونى فى العرض الثانى " Blair The Musicak " ناثان كيلى " Nathan Kiley " ...

مســـرحنا

السنة الأولى - العدد السادس- الاثنين 2007/8/20

نصوص مسرحية

من التراث الشعبي الصيني



ترجمها من الصينية إلى الإنجليزية

يانج هذين يى
وجلاديس يانج

أوبـــرا
انتقـــام صيـــاد السمـــك



ترجمة : محمد السيد عيد

التراث الأوبرالي الصيني تراث غني ، لأن هناك ما لا يقل عن مائتي نوع من الأوبرا المحلية معروفة جماهيرياً في مختلف أنحاء القطر ، وأوبرا بكين واحدة من هؤلاء ، وقد اكتسبت شكلها الحالي في بداية القرن التاسع عشر في بكين ، عاصمة شينج دينا سطي ، وأصبحت تعرف باسم أوبرا بكين . ويرجع تاريخها إلى أكثر من مائة وثلاثين عاما .

وقد وجدت كل الأوبرات المحلية الصينية أصولها في داخل البلاد ، إلا أن الأوبرات الأولي كانت بدائية ، وذات عقد بسيطة ، وشخصيات قليلة ، وغناء أكثر من الحوار ، وألحان بسيطة متكررة من السهل أن تقلد . ومن الممكن أن تكتشف آثار القصص الشعبية في بناء الحبكة ، وهكذا الأغاني التي منها نشأت الدراما . وقد تشكلت الأوبرات المبكرة بالقرب من الحياة الواقعية : الثيمات تحكي عن علاقات أسرية وقصص حب ، بينما الشخصيات تقدم كل الأنماط المألوفة للكادحين في حياتهم اليومية ولكن عندما تحركت هذه الأوبرات الأكثر بساطة وتجردا من التزين من القرى إلى المدن ، فإن تغييرات محدودة بدأت تحدث . عندئذ أصبح هناك فرق أكبر في الثيمات . فبجانب " الدرامات الصغيرة " التي تصف حياة القرية أصبحت هناك " الدرامات الكبرى " التي تدور حول الموضوعات التاريخية . وعندما أصبح المحتوي أكثر ثراء ، تطور الشكل، كما أن الحبكة أصبحت أكثر تعقيداً ، وكذلك الشخصيات أصبحت أكثر ثراء ، وقسمت إلى أنماط مختلفة ، والأنغام أصبحت متنوعة ، وقدمت حواريات أكثر لتساعد المستمعين على فهم الأغاني وقد اختلفت الأوبرات المحلية أولا وقبل كل شئ في لهجاتها . وفي الحقيقة فانه بسبب اللهجات المختلفة التي كانت تستخدم في الأجزاء المختلفة من البلاد نشأت أنواع كثيرة من الأوبرات المحلية .

ولهذا فإن أوبرا بكين تخالف في لهجتها الكثير من الأوبرات المحلية جميعا . ولكن لأن لهجة بكين منتشرة في مساحة أوسع ، فإنه أوبرا بكين معروفة بوجه عام أكثر من الأشكال الأخرى للأوبرا ، التي تحظي بالشعبية في بلاد محدودة فقط .

وقد تطورت أوبرا بكين عن أوبرا (إره هوانج **Erh, Huang**)الخاصة بمقاطعة (أنهوي) وعندما قدمت أوبرا إلاره هوانج إلى العاصمة في نهاية القرن الثامن عشر ، فإن كثيرا من الأوبرات كانت تتنافس في بكين ، وكانت قد تأثرت بأشكال درامية أخري ، ثم تطورت تدريجياً بتأييد ومناصرة من طبقة النبلاء والبلاط الملكي إلى أوبرا بكين . إن سمو أوبرا بكين يعتمد على الحقيقة القائلة إنها غنية في ذاتها بكثير من السمات الحسنة للأنماط المختلفة من الأوبرا لهذا فإنها تحتوي على تنوع عظيم ، (لقد امتصت كثيرا من الألحان من الأوبرات المحلية ، تماما كما تغنيها الجماهير الشعبية ، ولهذا فإن موسيقاها أغني من الأوبرات الاخري) .

وبالإضافة إلى استغلال النغمات فإن أوبرا بكين أغني في إيقاعاتها المتعددة ، لهذا فإن لدينا نغمات بطيئة ، نغمات معتدلة ، نغمات سريعة ، ونغمات شاذة . ومن المميزات أن كل الألحان في الأوبرات تنتمي إلى واحدة من هذه الأنماط ، ونفس الأنغام غالباً تغني في الأوبرات الأخري . وعلى كل حال فإن الممثلين الموهوبين غير مقيدين بهذه النغمات الأصلية ولكن يغيرون ويطورون فيها لتناسب الحبكات والأشخاص المختلفين ، وغالباً ما يقومون بخلق أشياء مختلفة بالغناء بشكل أعلى أو أكثر انخفاضاً ، أسرع أو أبطأ ، أكثر خشونة أو رقة من الأصل ليعبروا عن انفعالات محددة أكثر كمالا وإتقانا .

وللأوركسترا مجموعتان أساسيتان للآلات : الوتريات وآلات النفخ ، وآلات الإيقاع وتتكون المجموعة الأولى من تسع آلات محتوية على هيوتشن ? **Huchin** والربابة – وهي أكثر استعمالا في أوبرا بكين – تماماً مثل الفلوت ? **Flute** وأرغن الريشة **Reed organ** والآلات الأخرى وهناك عشرة آلات إيقاع محتوية على الطبل**Drums** والمطارق النحاسية **Clappers** وآلات الجونج **Gongs** والأجراس **Hand - belle** والمطارق النحاسية **Cymbals** والوظيفة الرئيسية للوتريات وآلات النفخ هي مصاحبة الغناء ، بينما آلات الإيقاع توجه حركات الممثلين وتحدد الإيقاع للرقص . والممثلون مطالبون بالإذعان لأوامر الإيقاع الحازمة ، كما يجب أن تكون كل حركاتهم على درجة عالية من التناسق والصقل .

ومن المميزات البالغة الأهمية في أوبرا بكين الحقيقة القائلة إن الحبكة ليست خاضعة لتحديدات الزمان والمكان على المنصة ، ومن هنا فإن المؤلف الدرامي حر لينظم الحدث ويطور القصة على الوجه الذي يراه أفضل . أكثر من هذا فإن الأوبرا لا تحتاج إلى مناظر ، ولا لكثير من استعدادات المنصة ، أو تأثيرات الخشبة المعقدة ، ولكن تغيرات الحبكة والشخصية تكون واضحة جدا للمشاهدين . هذه المميزات هي التي تجعل الأوبرا الصينية مختلفة تماماً عن الأوبرا الغربية .

إن كل تحركات الخشبة رمزية وفي نفس الوقت على درجة عالية من الواقعية عندما نقول إن الدراما سوف تكون مطابقة للحياة ، فإن هذا لا يعني أن كل الأشياء على المنصة يجب أن تكون واقعية ، ولكن العرض يجب أن يكون مقنعاً . وأوبرا بكين على هذا الأساس تبلغ مستوي رفيعاً للغاية لأن الممثلين يكونون صادقين مع أدوارهم لدرجة أن المتفرجين لا يعتبرون أن الموضوعات الخيالية الموجودة على المنصة حقيقة وحسب ، بل و يقعون في معظم الأحيان تحت السحر الذي يخلقه الإيهام –على سبيل المثال عندما ترسم أوبرا رجلين يتقاتلان بضراوة في الظلام ، فمع أن المنصة تكون مضيئة فإن الممثلين يتحركان بشكل واقعي لدرجة أن المتفرجين يكونون مقتنعين بأن هذين المتقاتلين يريان بعضهما . مثال آخر : عندما يجدف شخص في قارب فمع أنه يمسك مجدافا واحدا فقط فإنه يكون قادرا بوسائل المبالغة الفنية ، والحركات الصامتة المختلفة على أن ينقل كل مخاطر الإبحار المسرع . إن كل حركة في أوبرا بكين لها معني وهدف محددان . لا يوجد شئ تبع للتخمين .

أوبرا
انتقام صياد السمك



والأكروبات في أوبرا بكين على درجة عالية من التطور ، أكثر من أي دراما محلية أخرى ، فمنذ القرن السادس عشر فصاعدا كانت الأكروبات تستخدم في مشاهد القتال . وعلى أي حال فلقد تطور هذا في أوبرا بكين لأن الحركات المختلفة قد تطورت لتصبح حركات جميلة للرقص ، كما تطورت أنماط أخري للقتال .

ووجه آخر لأوبرا بكين يجذب كثيرا من الانتباه ، إنه تلوين وجوه الممثلين ، إنه علامة على كل الأوبرا الصينية ، الناشئة عن استخدام الأقنعة . في الأوبرا المبكرة كان التمثيل والغناء يتمان بواسطة أناس مختلفين . كان الممثلون يعرضون بينما الكورس يغني ، والممثلون كانوا غالباً يرتدون أقنعة أثناء الرقص ، وفي القرن الثالث عشر توحد الرقص والغناء ، وأصبح الممثلون يرقصون ويتكلمون كما يغنون ، منذ هذا التوحد لم يعودوا يستطيعون أن يلبسوا أقنعة حقيقية ، بل ترسم على وجوههم أشكال من الألوان المختلفة .

الوجوه ذات الألوان تعني معانى محددة . على سبيل المثال ، الوجه الأحمر يعني أن الرجل مخلص وشجاع ، والوجه الأبيض يعني الدهاء ، والوجه الأسود يعني العزم والعناء ، والأزرق أو الأخضر يعنيان الحرارة والمزاج الجامح .

الوجوه ذات الألوان تعرض أيضاً قيمة الناس أصحاب الشخصيات الخيرة وعقابهم من الحكام الأغنياء والظالمين ، والوزراء الشريرين ، والموظفين الفاسدين ، والإقطاعيين ، والحكام المستبدين ، والرجال المنافقين .

الوجوه ذات الألوان تمثل أيضاً أشكال حيوانات محددة تستخدم عادة للتعبير عن العفاريت والكائنات الغريبة الشكل.

من هذه الوجوه ذات الألوان تستطيع أن تري الوجوه المحبوبة أو المكروهة من الناس للشخصيات التاريخية والقصصية المختلفة .

على الرغم من أن أوبرا بكين تأثرت في وقت معين بالبلاط الملكي ، فإنها لم تبتعد أبدا عن الجماهير ، إن نجاح الممثلين اللامعين مثل تان هزين –بي Tan Hsien – Pie ووانج ياو –شنج Wanag Yao – Ching ويانج هزياو –لو Yang Hsiao – LOU ومي لان فانج Mie Lan – Fang وقد أثري وطور هذا الفن ، ولهذا فإنه قد استقر بشكل جماهيري تماما بين شعب الصين اليوم .

الشخصيات

«لي شون وني جونج»
شجاعان خارجان على القانون .
«هزياوان» : صياد عجوز كوي **ينج**: ابنته
حاكم المنطقة تنج الحاكم المحلي المستبد
«تنج لانج» تابعه
«السيد كيه» خولي الحاكم
رئيس الملاكمين
أربعة بلطجية

المنظر الأول

(طريق مرتفع)

(يدخل لي شون وني جونج)

لي : " بقبضتي أقتل ذئب التل الجنوبي (1)
ني : " بكعب قدمي أحطم تنين البحر الشمالي
لي : أنا لي شون ثعبان النهر .
ني : وأنا ني جونج النمر الأصيل .
لي : نهارك سعيد ، يا أخي الأصغر .
ني : نهارك سعيد ، يا أخي الأكبر .
لي : ليس لدينا عمل لنؤديه اليوم، وعلينا أن نذهب للتريض على النهر ، ما رأيك ؟
ني : فلنذهب .
لي : " إني أفكر في شهرتنا في الماضي " .
ني : " ومهارتنا في استخدام أيدينا الباهرة "
لي : " لم نشأ أن نتقلد الوظائف الرسمية "
ني : " بل نجول في البلاد لنبحث عن الرجال الشجعان " .

المنظر الثانى

(على النهر)

كوي ينج : **(من الخارج)** " قاربنا يسرع كالسهم كلما أعملنا المجداف "
هزيـــاو : **(من الخارج)** ها قد وصلنا .
(ويدخل هزياو ان وكوي ينج وهما يجدفان في قارب) .
كوي ينج : " النهر يزغلل عيني " .
" التلال الخضر ، والتيارات السماوية تفوق الوصف " .
" أبي وأنا رسمنا حياتنا كصيادين " .
هزيـــاو : آه يا ابنتي .
" الأب والابنة ، نصطاد في النهر "
" غير عابئين إن ضحك الناس على فقرنا "
" أمسكي بالدفة يا فتاة إلى أن أرمي بالشبكة " .
(يرمي بالشبكة ويتركها في النهر) .
" إنني أكبر ولم أعد قويا كما كنت
كوي ينج : أنت تكبر يا أبي . فلماذا لا تترك هذا الصيد ؟
هزيـــاو : إني أريد أن أتركه يا طفلتي ، لكنا لا نملك نقودا . من نكون لنستمر في الحياة " بلا عمل " .
(كوي ينج تبكي)
هزيـــاو : لا تبكي أيتها الطفلة . الجو شديد الحرارة اليوم ، تعالى نجدف إلى ظل أشجار الصفصاف لنقي أنفسنا .
كوي ينج : حاضر يا أبي .
(يذهبان تحت الصفصاف بحذاء المصرف ، يقفز هزياو على الشاطئ ليربط الحبل ثم يعود إلى القارب) .
هزيـــاو : اطبخي لنا " يا طفلتي " السمك الذي اصطدناه الآن . سأشرب بعض النبيذ .
كوي ينج : حاضر يا أبت .
(تدخل إلى الكابينة) .
لي وني : **(من الخارج)** هيا .
(يــدخل لي شــون وني جونج يسيران بحذاء مصرف النهر)
لـــي : " نتنزه على المصرف ، ليس لدينا ما نفعله " .
نـــي : " والشمس الساخنة القداحة فوق رؤوسنا " .
لـــي : " على مرمي البصر أرى رأسا " .
نـــي : " وأري زورقا صغيرا يتظلل بالصفصاف "
لـــي : أخي إن الرجل الذي في القارب يشبه صديقنا القديم هزياو .
سوف أنادي عليه لكي أتأكد .
نـــي : حسنا . ناده .
لـــي : **(مناديا)** أهو الأخ هزياو الذي هناك
كوي ينج : **(في الكابينة)** أبي . هناك من ينادي عليك عند المصرف .
هزيـــاو : أوه . هناك ؟ **(ينظر ناحية المصرف)** من هو ؟ لماذا ؟ إنه أخي لي .
لـــي : هذا صحيح .
هزيـــاو: فلتأت إلى القارب لنتحدث .
لـــي : لا، لقد أردنا أن ننادي عليك .
هزيـــاو : انتظر حتى أساعدك على الصعود **(يمسك بالمجداف ويساعد لي وني في الصعود)** من يكون هذا السيد ؟
لـــي : هذا هو ني جونج النمر الأصيل **(لني)** أخي ، هذا هزياوان .
نـــي : سعيد بمقابلتك يا سيدي .
(أثناء السلام يختبر قوة الآخر)
هزيـــاو : ما هذا ؟
نـــي : كنت أري كم أنت قوي .
هزيـــاو : هاه .. أنا شيخ ولا يرجي مني نفع ثانية .
(يضحك)
نـــي : بل أنت بطل عجوز .
هزيـــاو : لا تتملقني **(ينادي كوي ينج)** ياطفلتى.. تعالى لتسلمي على أعمامك
كوي ينج : حاضر يا أبت .
(تخرج من الكابينة وتسلم على لي وني)
نهاركم سعيد أيها السادة الأفاضل
نـــي : ومن تكون هذه الشابة ؟
هزيـــاو : ابنتي كوي ينج .
لـــي : كم عمرها ؟
هزيـــاو : ستة عشر عاما .
نـــي
لـــي :هل هي مخطوبة .
هزيـــاو : نعم
نـــي : هل لي أن أسال لمن ؟
هزيـــاو : هيوا جونج ابن أخي في العماد ، اسمه هيوافنج تشن .
لـــي: خطبة مباركة .
نـــي : خطبة مباركة !
هزيـــاو : حسن ، يا أصدقائي ، لقد اصطدت اليوم قليلاً من السمك ، ولدينا كمية من النبيذ في القارب ، دعونا نشرب معا مشروبا جيداً .
لـــي
نـــي : نحن لا نريد ان نضايقك .
هزيـــاو : كيف تقولان هذا بين الأصدقاء ؟ يا بنيتي ، هات النبيذ .
كوي ينج : حاضر يا أبي .
(كوي ينج تحضر النبيذ والأكواب من الكابينة وتضعهما على السطح ، الرجال الثلاثة يجلسون علي سطح القارب) .
هزيـــاو : يمكننا أن نصنع هنا بعض المشروبات الجيدة . لكن انتبها نحن نتحاشى في مهنتنا هاتين الكلمتين
لـــى : الجفاف والقاع.
نـــي : وإذا استعمل أحد هذه الكلمات ؟
هزيـــاو : لن نجازيه ، ولكننا نجعله يشرب ثلاث كؤوس .
لـــي : **(لني)** تذكر هذا
نـــي : سأتذكر
هزيـــاو : **(رافعا كأسه)** تفضلوا .
(يشربون كؤوسهم) .
لـــي : خلاص ؟
نـــي : حتى القاع (هزيـــاو لـــي: ها ، لقد كسرت القاعدة ، يجب أن تشرب ثلاث كؤوس **(هزياو يملأ كأس ني)**
(يدخل السيد كيه) .
كيـــه : " متجهاً إلى النهر وأنا أنظر حولي" " وأري زهرة في قارب "
" آه . **(في هذا القارب)** هناك أجمل فتاة . يجب أن أختلس النظر إليها .
نـــي : أخي هزياو ، هناك إنسان ما على المصرف .
هزيـــاو : هناك ؟ سأذهب وأري من يكون .
(يصعد على الشاطئ) هاي ! ماذا تفعل ؟
كيـــه : أنا .. أر .. أنا .. أنا .. أريد أن أسال عن الطريق .
هزيـــاو : إلى منزل من أنت ذاهب ؟
كيـــه : إلى منزل الحاكم تنج .

هزياو : أوه ، منزل الحاكم تنج . انظر هناك تجده في المواجهة أتري هذه البوابة ذات العقد ، وهذا الحائط ذا الواجهة البيضاء ؟ هذا هو منزله . (**يلاحظ أن السيد كيه يسترق النظر إلى الكابينة**) هيه .. هل أنت مصغ إلي ؟

كيه : نعم .. نعم .. شكرا .. شكرا

(**ويخرج**)

هزياو : هذا المندس الجبان لا يمكن أن يرجي منه خير .

(**يعود للقارب**)

لي : ماذا كان يريد هذا التابع .

هزياو : كان يسأل عن الطريق .

ني : إنه لم يكن يسأل عن الطريق .. بل كان يختلس النظر إلى ..

لي : كيف يجروء ؟

هزياو : إنه لا يجروء

ني : هذا حق .. إنه لا يجروء

هزياو : هل لكما في مزيد من الكؤوس؟

لي ني: لا ، لقد شربنا بما فيه الكفاية

(**هزياو يبعد النبيذ . تنج لانج يسير بحذاء المصرف**)

تنج لانج : جئت إلى النهر ، تاركا بيتنا (**ينظرلأعلي ولأسفل**) إني أتعجب .. أيهم قارب

هزياو أن ؟ هزياو أن ؟ هزياو أن ؟

لي : يا أخ هزياو . هناك شخص ما على المصرف ينادي عليك .

هزياو : إذن هو هناك (**ينظر إليه ويذهب إلى الشاطئ**) هذا هو إنه الأخ تنج لانج . ما الذي أتي بك إلى هنا ؟

تنج لانج : جئت لأجمع ضريبة الصيد .

هزياو : آه ، في الأيام القليلة الماضية لم يكن ثمة مطر ، والنهر ضنين ، ولم أجد أى سمك ، في ظرف يوم أو اثنين ، عندما تتوفر النقود سأرسلها

تنج لانج : حسن ، هذا كلام معقول جدا ، ولكن تذكر عندما تحصل على النقود فلابد أن ترسلها ، ولا تجعلنا نأتي ثانية وثانية دون جدوى **لأنه** عندما تتمزق أحذيتنا سوف نحصّل منك ثمن الأحذية الجديدة .

هزياو : أنا آسف إذا كنت أسبب لك التعب

(**يعود للقارب**)

لي : ماذا كان يريد ؟

هزياو : ضريبة الصيد .

لي : دعني أتكلم معه

هزياو : لا تغضبه .

لي : حسن (**ينادي على تنج لانج**) هاي .. أنت ، عد

تنج لانج : (**متأهبا للسير**) حسناً ، الجلف هو الذي يأتي هنا .. أنا هنا . ماذا تريد أن تقول لي ؟

لي : دعني أسألك ، من أجل ماذا جئت ؟

تنج لانج : لقد أمرني سيدي أن أجمع ضريبة الصيد .

لي : دعني أسالك : ضريبة الصيد هذه هل تحصلونها بأمر الإمبراطور ؟

تنج لانج : لا .

لي : بأمر من الوزارة ؟

تنج لانج : لا .

لي : إذن ما هو سندك القانوني ؟

تنج لانج : لقد قررتها في البلاط بأمر سيادة حاكم إقليمنا .

لي : هل تقصد لوتسي شيو ؟

تنج لانج : يتشرف بكم ، لو كان هذا يسرك .

لي : إذهب وقل له عني هذا : إذا رفعت هذه الضريبة فأهلاً ومرحباً .

تنج لانج : وإذا لم ترفع ؟

لي : وإذا لم ترفع ، وصادفته في طريقي فسيكون ذلك دليلا على سوء حظه .

تنج لانج : ها ! إلى أي حد تبالغ ، مع أنك جلف كبير ، دعني أعرف ما أسمك

لي : لي شون ، ثعبان النهر .

تنج لانج : أهو أنت لي شون ؟

لي : نعم ، ماذا في ذلك ؟

هزياو : (**متدخلا**) لا تتشاجر معه .

تنج لانج : (**مستديرا ليذهب**) انتظر جزاءك

لي : اللعنة .

ني : (**مناديا تنج لانج**) هاي ، أنت ، عُد

هزياو : ماذا تريد أن تفعل ؟

ني : أود أن أتحدث إليه أنا أيضاً .

هزياو : من الأحسن أن تدعه يذهب .

تنج لانج : (**عائدا**) حسناً ، هذا الرجل له صوت أعلي ، ها أنذا . ماذا تريد ؟

ني : دعني أسألك : هذه الضريبة أتحصلها بأمر الإمبراطور ؟

تنج لانج : لا .

ني : بأمر من الوزارة ؟

تنج لانج : لا .

ني : إذن ما هو سندك القانوني ؟

تنج لانج : لقد قررت في البلاط بأمر سيادة حاكم الإقليم .

ني : هل تقصد لوتسي شيو ؟

تنج لانج : يتشرف بكم ، لو كان هذا يسرك .

ني : اذهب وقل له عني هذا : إذا رفعت هذه الضريبة فأهلاً ومرحباً .

تنج لانج : وإذا لم ترفع ؟

ني : وإذا لم ترفع ، وصادفته في طريقي فسأقتله تماما كما أقتل كلباً .

تنج لانج : ها . إلى أي حد تبالغ : ما اسمك .

ني : ني جونج ، النمر الأصيل .

تنج لانج : إذن أهو أنت ني جونج . سوف أهتم بأمرك .

ني : أتهددني بالمراقبة ؟

هزياو : أخي لا تبدأ القتال (**لتنج لانج**) هلا ذهبت من هنا ؟

تنج لانج : هل تريد أن تقاتل ؟ انتظر حتى أخلع كابي وجاكتتي.

(**يخلع كابه وجاكتته كما لو كان سيقاتل**) هزياو ان ، امسك هذا التابع .

هزياو : (**لتنج لانج**) ماذا ستفعل ؟

ني : لا تمسكني يا أخي هزياو .

تنج لانج : (**لهزياو**) أريدك أن تمسكه إلى أن أجري من هنا . (**يجري خارجا**)

لي ني: **لماذا** أنت خائف إلى هذا الحد يا أخي ؟

هزياو : (**بحزن**) أنه يوجد كثير جدا منهم

لي ني: ونحن لسنا قلة أيضاً .

هزياو : أن لهم نفوذا أكبر .

لي ني: هل سنسمح لهم ليركبونا بهذه القسوة إذن ؟

هزياو : (**محاولا تهدئتهم**) حسناً ، أنا في الحقيقة لا أعرف ماذا أقول الأحسن لك أن تترك هذا الصيد .

هزياو : سوف أتركه . لكن الإنسان يجب أن يعيش (**خجلا**) أنا خجلان للحديث بهذه الطريقة .

لي : سأعطيك عشرة مثاقيل من الفضة .

ني : **وأنا** سأعطيك عشرة أرادب من الأرز .

هزياو : شكرا يا إخواني.لي ني والآن لنقل وداعا

لي : " تاركين الأخ هزياو ، ذاهبين إلى الشاطئ " . (**هزياو يمد مجدافه يساعدهم على النزول**) .

ني : "سوف نرسل الأرز والفضة إلى بيتك

لي: سوف نراك ثانية إلى اللقاء .

هزياو : سوف أراكما ثانية إلى اللقاء .

(**يخرج لي وني**)

هزياو : (**ذاهبا للشاطئ**) وداعا يا إخواني لن أراكما بعد هذا (**لنفسه بانفعال**)هذان صديقان حقيقيان (**يضحك**) .

كوي ينج : لقد ذهبا يا أبي ، من الأحسن أن تعود إلى القارب .

هزياو : معك حق . (**يأتي إلى المركب**) .

كوي ينج : من كان هذان السيدان يا أبي ؟

هزياو : هل تقصدين السيد لي والسيد ني؟

كوي ينج : نعم ؟

هزياو : اسمعي يا طفلتي

" إنهما رجلان مصارعان متقاعدان". يدعيان لي شون وني جون" لا يحبان المناصب الرسمية والجلوس إلى المكاتب " ." إنهما يتجولان في البلاد سويا "

كوي ينج : " في العصور الخوالي شونج تسي شي صادق بو - يا " .

" إن الحديث بين الأصدقاء الطيبين لا نهاية له " . " ورفاق أبي القدامى ما زالوا مخلصين له " .

هزياو : " أرفع رأسي وأري الشمس قد غربت " . يا طفلتي لقد أصبح الوقت متأخرا .. دعينا نذهب للبيت

كوي ينج : هيا يا أبت . (**هزياو يقفز إلى الشاطئ ليحل**) المرسى ثم يعود للقارب " .

هزياو : " الأب والابنة ، نصطاد في النهر "

كوي ينج : " غير عابئين إذا ضحك علينا الناس لفقرنا " .

هزياو : " بأي سرعة هبطت الشمس الحمراء " .

كوي ينج : " ويسطع القمر المتألق عبر السماء " . (**هزياو وكوي ينج يجدفان للخارج**) .

المنظر الثالث

(بيت تنج حاكم المنطقة)

يدخل تنج حاكم المنطقة ومعه خولي أرضه السيد كيه .

تنج : " في بيتي ألوف أرادب الأرز " .

كيه : " المخازن الأمامية والخلفية مملوءة "

تنج : لقد ذهب تنج لانج لجمع ضريبة



الصيد . لماذا لم يعد إلى الآن ؟ .

كيه : كان ينبغي أن يعود بسرعة .(**يدخل تنج لانج**) .

تنج لانج : مغادرا شاطئ النهر ، ها قد جئت إلى البيت . إنها القصة المعتادة دائماً (**يسير**) احتراماتي لك يا سيدي .

تنج : حسناً . لقد أمرتك بجمع ضريبة السمك ، فماذا فعلت ؟

تنج لانج : قال هزياو ان إنه بسبب عدم وجود مطر في الأيام القليلة الماضية ، ولأن البحر كان شحيحاً فإنه لم يصطد أي سمك منذ يوم أو يومين ، وعندما تكون معه نقود فسوف يحضرها إلينا هنا .

تنج : هذا كلام معقول للغاية .

تنج لانج : مضبوط .. أليس كذلك ؟ ولكن عندما كنت أهم بالانصراف جاء رجل عملاق وناداني .

تنج : وماذا قال ؟

تنج لانج : سألني ماذا كنت أفعل .

تنج : أجمع ضريبة الصيد .

تنج لانج : ضريبة الصيد هذه .. هل قررت لك من الإمبراطور ؟

تنج : لا

تنج لانج : بأمر من الوزارة .

تنج : لا .

تنج لانج : ما هو سندك القانوني إذن ؟

تنج : إنها مقررة في البلاط بواسطة سيادة حاكم الإقليم .

تنج لانج : هل تعني لو تسي شيو ؟

تنج لانج: كبه يتشرف بسيادتكم - لو سمحت

تنج لانج : هذا ما قاله(2). ثم قال لي " إذا رُفعت ضريبة الصيد فأهلا ومرحبا **تنج** : وإذا لم ترفع ؟

تنج لانج : **وإذا** لم ترفع ، فانه إذا صادفك فسيكون ذلك دليلاً على سوء حظك

تنج : ماذا يسمي هذا الرجل ؟

تنج لانج : شئ مثل (**ثعبان البركة**)(3) .

كيه : أتقصد ثعبان النهر ؟

تنج لانج : صح . هو هذا الرجل .

تنج : خذ ملحوظة بهذا الاسم .

كيه : عظيم جدا يا سيدي ؟

تنج لانج : وكنت على وشك الانصراف حينما ظهر تابع آخر له رأس كالبيضة وزعق :" هاي ، أنت ، عد " .

تنج : حسن ، ماذا كان عنده ليقوله ؟

تنج لانج : نفس الشئ الذي قاله الآخر . قال : " إذا رفعت ضريبة الصيد هذه فأهلا ومرحبا "

تنج : وإذا لم ترفع ؟

تنج لانج : وإذا لم ترفع ، فإنه إذا صادفك في الشارع فسوف يقتلك ككلب .

تنج : بأي طريقة تتكلم ؟

تنج لانج : هذا ما قاله (4)

تنج : ماذا يسمي هذا الرجل ؟

تنج لانج : شئ مثل الندل الأصيل (5)

كيه : أتقصد النمر الأصيل ؟

تنج لانج : صح . هو هذا الرجل .

تنج : حسن جدا . اذهب أنت الآن لتستريح .

تنج لانج : شكرا يا سيدي .

(**يخرج**)

تنج : جهّز لي المحفة .

كيه : إلى أين أنت ذاهب يا سيدي ؟

تنج : أنا ذاهب بنفسي لأقنعه بالدين

كيه : هذا موضوع خطير ، دعني أبحثه لك يا سيدي ؟

تنج : حسن جدا .
(يخرج)
كيه : أرسل لرئيس الملاكمين .
(يدخل أربعة عمالقة)
البلطجية : ماذا تريد يا سيد كيه ؟
كيه : أين رئيس الملاكمين ؟
البلطجية : إنه في فناء البلاط يقوم ببعض التمرينات .
كيه : قل له من فضلك أن يأتي إلى هنا . إن لدي عملا ما أريده أن يقوم به .
البلطجية : حاضر (ينادون) يا ريس .
(يدخل رئيس الملاكمين)
الرئيس : " أنا مغرم بالأكل والشراب وكل ملذة " . " ولكن عندما تكون هناك معركة فأنا أول من يفر " حسن ، ماذا هناك يا أولاد ؟
البلطجية : السيد كيه يريد أن يراك .
الرئيس : آه ، مساء الخير يا سيد كيه
كيه : مساء الخير يا ريس .
الرئيس : حسناً ، ما الذي دعوتنا من أجله ؟(7)
كيه : لقد دعوتك لتقوم بمهمة .
الرئيس : أنت تريدني في مهمة. حسناً ما هي؟
كيه : السيد تنج قال لتنج لانج أن يجمع ضريبة الصيد ، لكنه أهين من هزيا وان أنا أعتقد أن هذه (الإهانة) يمكن أن ترفع إذا ضايقتك بالذهاب
الرئيس : هذا أمر بسيط . الشئ الوحيد هو أن ..
كيه : هيه ؟
الرئيس : عندما جئنا إلى هنا ، قيل لنا إننا سنحرس البيت فقط . وهذا الجمع لضريبة الصيد ليس عملنا .
كيه : إنها فقط هذه المرة وحسب . لن أطلب منكم أن تقوموا بها ثانية .
الرئيس : حسناً جداً ، إذا كانت هذه هي المرة الوحيدة - فتعالوا يا أولاد ، دعونا نذهب .
كيه : إن الوقت متأخر جدا اليوم . يمكنكم الذهاب صباح الغد .
السيد كيه) الليلة يا أولاد قوموا ببعض التمارين الإضافية ، ثم كلوا وجبة دسمة وتمرنوا بعنف . غدا صباحا سوف آخذكم معي عبرالنهر لنسأل عن ضريبة الصيد هذه
البلطجية : حسناً يا ريس . (يخرج رئيس الملاكمين والبلطجية الأربعة) .

المنظر الرابع

(منزل هزياو ان)

(يدخل هزياو ان)

هزياو : " في الليلة الماضية شربت كثيرا جداً من النبيذ ونمت بملابسي " . " والآن يوقظني تكويم القمح المدروس من حلمي " . " صديقاي نصحاني بالأمس عند النهر " . " أن أترك مهنة الصيد لما هو أحسن " . (ولقد رغبت أن أترك مهنة الصيد كي أجلس في بيتي) . " ولكني لا أعرف لي مهنة ثانية تعينني على المعيشة " . " وحين أفتح بابي القماشي في ا الفجر " . " أسمع خوار البقر يتردد " (7)ما معنى هذا " . " ها أنذا أعود إلى داخل كوخي أجلس " . " أحضري الشاي يا بنتي لأطفئ عطشي " (تدخل كوي ينج حاملة الشاي على الصينية) . كوي ينج " تعيسة أنا ، فقدت أمي مبكراً " . " تركتنا - أبي وأنا - لنقاسي سوياً " سمعته هذا الصباح الباكر يناديني " ولقد أتيت له بالشاي ذي الرائحة الطيبة ليطفئ عطشه " (تقدم الشاي لهزياو) هذا هو شايك يا أبي .
(هزياو يشرب الشاي ، ويضع الكوب على الصينية ، التي تضعها كوي ينج) .
هزياو : ألم أقل لك ألا تلبسي مثل صيادة في البيت ؟ لماذ لا تزالين بهذه الملابس ؟
كوي ينج : (متضررة) أنا أنتمي لعائلة صياد ، وأعيش في قارب صيد إذا لم ألبس صيادة فكيف ينبغي أن ألبس ؟
هزياو : (متضايقا) أن تعصي والدك ، هذا شئ مهلك .
كوي ينج : لا تغضب يا أبت ، فسوف أغيرها
هزياو : هذه فتاة طيبة .
(كوي ينج تدلك ظهر هزياو . يصعد رئيس الملاكمين والبلطجية الأربعة لباب هزياو) .
الرئيس : هيا .. هيا ..
البلطجية : نحن لا نستطيع أن نتقدم أبعد من هذا . لقد وصلنا .
الرئيس : وصلنا ؟
البلطجية : أجل هذا هو بابه .
الرئيس : ماذا ؟ هذا هو بابه ؟ دعوني ألقي نظرة (يسير بعصبية واضحة وينظر إلى الباب) تعالوا نعود من حيث جئنا .. تعالوا نعود من حيث جئنا .
البلطجية : لماذا نعود ؟
الرئيس : هزياو ليس في البيت .
البلطجية : كيف عرفت .
الرئيس : الباب مقفل .
البلطجية : إذا كان الباب مقفلا فهذا يعني أنه بالداخل أما إذا كان مفتوحا فهذا يعني أنه في الخارج .
الرئيس : دعوني ألقي نظرة ثانية (يري شبكة الصيد معلقة تحت سور السطح) سوف نرجع . لقد قلت إنه ليس هنا ، وهو كذلك بالفعل .
البلطجية : ماذا تعني ؟
الرئيس : شبكة صيده معلقة هناك .
البلطجية : هذا يعني أنه بالداخل .
الرئيس : (بيأس) حسن إذن ، نادوا عليه ليفتح الباب .
البلطجية : أنت لم تعلمنا هذا .
الرئيس : هل هذا يحتاج لتعليم أيضا ؟
البلطجية : نحن نريد أن نراك تفعل هذا .
الرئيس : أنتم تريدون أن تروني افعل هذا ؟ حسناً .. والآن انظروا .
البلطجية : ها نحن ننظر .
الرئيس : (ينادي بصوت منخفض وخائف) هزياو ان .. هزياو ان .
البلطجية : يجب أن تنادي اعلي من هذا ؟
الرئيس : إذا ناديت بأعلى من هذا سيسمعني .. ألن يسمعني ؟
البلطجية : المفروض بالنسبة له أن يسمعك .
الرئيس : آه ، المفروض بالنسبة له أن يسمعني هل الأمر كذلك ؟ (غير قادر على التراجع . يتظاهر بالشجاعة) دعوني أخلع سترتي أولا (يخلع سترته) الآن سأنادي عليه .
البلطجية : تفضل .
الرئيس : (متظاهراً الهدوء التام) أيها الأتباع ، انظروا إلى . هذا فن عظيم . تعلموا هذا ولن تكونوا بحاجة لأن تذهبوا لبلاد المجر . هناك نماذج مختلفة لنداء شخص ما ليخرج له على الباب . هذا نموذج لنداء الباب المقفول (ينتظر لحظة) الآن ، إذا لم يأت فهذا أحسن له ، إذا جاء فلطمة من فوق ، ورفسة من تحت سوف تجعلانه يقع . كما تقول الحكمة قبل أن تثور الرياح فإن الكيكادا تعرف الفصول ولكن عندما يطعن الرجل من الخلف فإنه لا يعرف عدوه (ينادي) هاي هزياو ان (يمكث لحظة ثم يعود إلى البلطجية) أرأيتم هذا ؟ هذا هو النموذج (يرتجف من الخوف) .
البلطجية : هذا جميل .
(كوي ينج تكاد تفتح الباب ولكنها تتوقف بإشارة من والدها ، وتذهب للغرفة الداخلية) .



هزياو : (فاتحا الباب) من هناك ؟ (بركلة واحدة يطرح رئيس الملاكمين أرضا) .
الرئيس : (زاحفا على قدميه) حسن ، من الذي جاء بقشرة البطيخ هناك ؟ لقد تزحلقت عليها .
البلطجية : لقد خرج هزياو ان .
الرئيس : ماذا ؟ هزياو قد خرج ؟ (ينظر إلى هزياو باحتقار) العجوز الغبي السخيف !
البلطجية : إنه يسأل من تكون سيادتكم ؟
الرئيس : (متمتما) إنه أنا ، إنه أنا (8)
هزياو : من أين أنت ؟
الرئيس : هل أنت أعمي حتى لا تعرفنا ؟ نحن من بيت تنج حاكم الإقليم .
هزياو : آه . هل أنت رئيس الملاكمين هناك ؟
الرئيس : هذه هي الحقيقة .
هزياو : حسن (يثني رسغ رئيس الملاكمين)
الرئيس : (مندفعا للخلف) هاي ! إنه يعرف حركة أو حركتين .
البلطجية : ماذا حدث ؟
الرئيس : (يهز رسغه) لا شئ .. سوف يكون كل شئ على ما يرام .
هزياو : لماذا جئتم إلى هنا ؟
الرئيس : لنعبر لك عن تحياتنا واحتراماتنا . وهناك موضوع آخر صغير مثل .. جمع ضريبة الصيد .
هزياو : في الأيام القليلة الماضية لم تكن ثمة أمطار ، والبحر كان شحيحاً ، لم أصطد سمكة واحدة ، في ظرف يوم أو اثنين ، عندما تصبح لدي نقود ، سوف أرسلها لكم ، ولا حاجة بكم إلى المجئ . (يشير له بأصبع واحد) .
الرئيس : انظروا إلي . إنك تقول إنه لا توجد أمطار وأن البحر كان شحيحاً ، ولذلك فأنت لم تصطد ولا سمكة ، ولكن عندما يصبح لديك نقود فسترسلها إلينا . قد يمكنك التخلص من الآخرين بأن تقول لهم كلاما مثل هذا ، لكنه أنا الذي تتعامل معه الآن . لا أهمية لما تقوله ، ولا كيف تقوله ، وكذلك لا أهمية لطول الكلام الذي تقوله ، فلن تكون له أهمية . ستقيد -حتى تعطيني النقود .
هزياو : عندما جاء تنج لانج ، قلت له إنني لا أملك . والآن ها أنتذا قد جئت .
الرئيس : إدفعها بالتي هي أحسن .
هزياو : (بضحكة ساخرة) أنا مبسوط أكثر لأنني لا أملكها .
الرئيس : (مندهشا للبلطجية) إنه مشاكس ، حسناً . لا يجب أن نكون عاقلين معه . أنا أقول : أولاد .
البلطجية : نعم يا سيد ؟
الرئيس : هل أحضرتم هذا الشئ معكم ؟
البلطجية : نعم .
الرئيس : أعطوني إياه .
البلطجية : هو ذا (يعطونه قيدا حديديا) .
الرئيس : هذا العجوز ، مشاكس كبير ، ولذلك يجب أن تكونوا حذرين بمجرد أن أقيده فمن الأحسن أن تطرحوه أرضا .
البلطجية : حسناً .
الرئيس : هزياو ان ، انظر إلى ، عندما سألتك الآن قلت إنك لا تملك نقودا . ما هذا ؟
هزياو : هذه أداة القانون . فيم تود أن تستخدمها ؟
الرئيس : إنها قيد حظك التعس (9) شيخوختك صنعتها لك ، لأنك لم تحرص على أن تموت صغيرا . ادفع لي النقود ، يا هزياو ان ولن أتكلم أكثر ، وإلا سوف أقيدك وآخذك بعد
هزياو : هذه أداة القانون . وليس لك الحق في أن تستعملها .
الرئيس : حسناً ، ها أنذا أستعملها .
هزياو : لن تستطيع .
الرئيس : بل أستطيع .
هزياو : تعال إذن وحاول ! (رئيس الملاكمين يحاول أن يقيد هزياو ولكن هزياو هو الذي يقيده)
البلطجية : حاصره ! أوقع به .
الرئيس : هاي ! كنتم تتوقعون أن يوضع هزياو في القيد ، والآن السلاسل تقيدني أنا . هل ستوقعون بي على الأرض ؟
البلطجية : لقد أخطأنا .
الرئيس : هذا العجوز الأحمق عميل صعب . لا تجدي معه المحاصرة والعنف . دعونا نجرب معه الكلمات الناعمة بدلا منها .
البلطجية : هذا صحيح . جرب الكلمات الناعمة .
لرئيس : (مطلقا ضحكة صناعية) والآن إذن أيها العجوز هزياو ، أنت رجل متفاهم . لقد قيل لنا أن نجمع النقود ، إنها لم تكن فكرتنا . نحن ننفذ الأوامر فقط - ودعنا نسلك معك هذا الطريق : ليس مهما أن تكون معك نقود أولا ، فقط تعال معنا عبر النهر لنقابل سيدنا . ولتدفع له أو لا تدفع فهذا شأنك وليصر أو لا يصر فهذا شأنه ليس مهما ما تفعله معنا ، ولكن ماذا عنه ؟
هزياو : إنه يتحدث بالحكمة . يا للسخرية !
الرئيس : أية سخرية ؟
هزياو : إنها السخرية من عدم وجود وقت لدي عظمتكم لتضييعه .
الرئيس : (للبلطجية) اسمعوا هذا ؟ إنه يسفه آراءنا !
البلطجية : إذن فهو لا يريد أن يسمع للكلمات الناعمة أيضاً ! لابد أن نضربه .
الرئيس : اضربوه . هل أنتم مستعدون جميعاً؟

البلطجية : مستعدون .
الرئيس : حسن جداً . سوف نضربه .
البلطجية : سنضربه .
الرئيس : اسمع يا هزياو ان ! لقد طلبنا منك النقود فرفضت ، وطلبنا منك أن تأتي معنا فرفضت . هل هذا رأيك ؟ لقد أحضرت كل هؤلاء الرجال وسوف نضربك .
هزيـــاو : هل تريد أن نتعارك .
الرئيس : نعم نريد .
هزيـــاو : (**يضحك**) عندما كنت صغيرا عشقت القتال كما يعشق الطفل الصغير أن يلبس حذاءً جديدا في عام جديد ، ولكني الآن عجوز جداً على القتال .
الرئيس : لا تحاول أن تستخدم سنك كعذر . لن أسمع لهذا وسنضربك الآن .
هزيـــاو : هل تعني هذا حقا أيها الطفل ؟
الرئيس : طبعاً .
هزيـــاو : هل أنت متأكد تماما ؟
الرئيس : تماما .
هزيـــاو : جميل ! انتظر حتى أخلع سترتي وكابي وأجد مكانا واسعا بقدر كاف ، وبعد ذلك سأشهدك شيئا أو شيئين . (**يخلع سترته وكابه**) هيا .. هيا ..
الرئيس : هيا يا أولاد .
البلطجية : هيا .
هزيـــاو : " كلماته تجعلني أشتعل غضبا "
(هزياو يبدأ القتال مع العمالقة رئيس الملاكمين بالكلمات المهيجة)
الرئيس : إذن فأنت مشتعل بالغضب ، هه ؟ عندما أنتهي من ضربك سوف تصبح دخانا .
هزيـــاو : (**يتعارك مع رئيس الملاكمين**) . " العجوز المشاكس ، لا أستطيع أن أوقف العض على أسناني عند الغضب " . " وبعد كل شئ أنا المقاتل ذائع الصيت هزياو ان "
الرئيس : إذن فأنت المقاتل ذائع الصيت هزياو ان ،هيه ؟ أنا أيضا لي نصيبي من الشهرة أنا المقاتل الأشول الشهير .
هزيـــاو : مقاتلاً " بعد كل المعارك ، الكبيرة والصغيرة ، سأري " . " اليوم أنا أشبه بنمر وحيد انطلق من العرين" (**هزياو يتعارك مع العمالقة والسيد بالكلمات المهيجة)**
الرئيس : إذن فأنت أشبه بنمر وحيد انطلق من عرينه ، هه ؟ حسناً وأنا صياد جئت لأقتل النمر .
هزيـــاو : (**أثناء القتال**) " لماذا أخاف من هذه المجموعة الملعونة " ." أنت يا أحط العبيد . كيف تجرؤ على إهانتي ؟" (**يصفع رئيس الملاكمين**) .
الرئيس : هيا ، هيا .
البلطجية : هيا نهرب .
الرئيس : ماذا حدث ! هل جاء
البلطجية : أبدا ، ولكن هذا التابع يشتم .
الرئيس : ماذا قال ؟
البلطجية : قال لك إنك أحط العبيد ، إنه لم يفعل شيئا معنا .
الرئيس : تريدون أن تقولوا إنه عندما يشتمني لا يكون قد فعل شيئا معكم ؟ ألم نأت إلى هنا معا ؟
البلطجية : إنه لم يفعل شيئا معنا ؟
الرئيس : دعوني أسأله عن بعض الأشياء . هزياو ان .. لقد قلت إني أحط العبيد . حسناً ! هكذا نحن ، ولكنناعبيد الحاكم تنج ، ولسنا عبيدك . والآن عندي اقتــــراح إذا كان بإمكانك أن تتحمل ثلاث نطحات من رأسي ، فسوف لا آخذ منك نقودا ، ولكن خذ هؤلاء خارجا ما رأيك في هذا ؟
هزيـــاو : أنا أستطيع أن أتحمل ثلاث نطحات من رأس كلب .
الرئيس : إذن فقد أصبح رأسي رأس كلب الآن ، أليس كذلك ؟ أين سأنطحك يا هزياو ؟
(هزياو يضرب على بطنه)
انتظر (**رئيس الملاكمين ينطح هزياو ثلاث مرات في بطنه ، ثم يفرق هزياو البلطجية الذين يفرون ، لكنه يعترض طريق رئيس الملاكمين**) .
الرئيس : (**يركع ويغتصب ابتسامة**) حسناً. أيها السيد ، لقد أبعدت كل أصحابي كمجموعة . أنا الوحيد الموجود . من فضلك دعني أمشي
هزيـــاو : انتظر العقاب . بعد كل شئ -أنت رئيس الملاكمين في بيت تنج مالك الأرض .
الرئيس : (**يضحك مغتصبه**) حسن ، أيها السيد . لا تجعل مني مضحكة الآن .
هزيـــاو : وأنت لك حظك من الشهرة .
الرئيس : أي شهرة لي ؟ أنا فقط أحافظ على رزقي .
هزياو : أريد أن أري ملاكمتك .
الرئيس : لقد تعلمتها قريبا ، بدون غرض . لماذا لا تدعني امضي .
(يحاول أن يخرج) .
هزيـــاو : (**يعترض طريقة**) لا . يجب أن تثبت لي ذلك ؟
الرئيس : (**يائسا**) أصغ لي إذن . لا يمكنك تكون رئيس الملاكمين بدون عدة حركات خاصة . سوف أريك بعض مهاراتي . انظر هذه (**يأخذ وضعا)** **هزيـــاو** : ما هذا ؟
الرئيس : هذا حمل الخشبة .
هزيـــاو : ليس جيداً .
الرئيس : ما زال غير جيد ؟ حسناً . ليس لدى المزيد . هيا أيها السيد ، دعني أذهب .
هزيـــاو : من السهل أن أدعك تذهب . لكنك ضربتني ثلاث ضربات برأسك ، إذا أخذت ثلاث ضربات من يدي سأدعك تذهب .
الرئيس : حسناً ، لكن دعني أقوم ببعض اليوجا أولا .
هزيـــاو : إذن فأنت تمارس اليوجا أيضا ؟
الرئيس : طبعا . إلى جانب معرفة كيف تضرب الآخرين ، يجب أن تعرف كيف تتلقي الضربات .

هزيـــاو : حسن . تفضل .
(رئيس الملاكمين يأخذ نفسا عميقا)
هزيـــاو : أين سأضربك ؟
(يلمس سيد الملاكمين بأصبع واحد)
الرئيس : لا تفعل هذا . لقد جعلتني أفقد نفسي . يجب أن أحاول ثانية **(يأخذ نفسا عميقا)**
هزيـــاو : جاهز ؟ أم أنتظر !
(هزياو يضربه ثلاث ضربات ، ثم يبدآن القتال -كوي ينج تدخل وفي يدها خيزرانة ، وتضرب رئيس الملاكمين) .
الرئيس : لا ، أنتم اثنان ضد واحد . انتظر دقيقة واحدة (**يجري خارجا**)
كوى ينج : هل ضربته جيداً يا أبي ؟
هزيـــاو : لقد ضربته جيدا . لكن هذا سوف يجلب لنا المتاعب .
كوى ينج : ماذا سنفعل ؟
هزيـــاو : هات لي الكاب والسترة . يجب أن أذهب بأسرع ما يمكن إلى بلاط الحاكم لأبلغ شكواي أولا .
كوى ينج : (تحضر له كابه وسترته) أنت الآن رجل عجوز . من الأحسن ألا تذهب .
هزيـــاو : ماذا تعرفين عن هذا أيتها الطفلة ؟ حسن . أنا خارج الآن (**يخرج من الباب**) خلي عينك على البيت .
كوى ينج : حاضر يا أبت .
(هزياو وكوي ينج يخرجان من جوانب مختلفة) .

المنظر الخامس

(بيت الحاكم تنج)
(يدخل رئيس الملاكمين مكتئبا مع بلطجيته)

الرئيس : دعونا نقاتل .
البلطجية : لقد ضربنا . لماذا يجب أن نقاتل ثانية ؟
الرئيس : تعالوا وقيدوني هنا .
البلطجية : لماذا تريدنا أن نقيدك .
الرئيس : إذا قيدتموني فسوف يكون هذا لصالحنا .
البلطجية : حسناً ، في هذه الحالة سوف نقيدك .
الرئيس : إذهبوا الآن ونادوا السيد كيه .
(السيد كيه يستعد للخروج)
كيه : آه لقد عدت أيها السيد أشكرك لتحميلك مزيدا من المتاعب . هل حصلت على النقود ؟
الرئيس : لقد أوذيت بشدة ، ولم نأخذ النقود . هزياو ان طردنا جميعا .
كيه : لا تغضب . فسوف يستدعيه الحاكم غداً ، ونضربه عدة دست بالخيزرانة . انتقاما لك .
الرئيس : لماذ لم تفعل هذا من قبل ؟
كيه : حسناً ! إذهب واسترح الآن أيها السيد .
الرئيس : دعونا نذهب يا أولاد ، ونضمد جراحنا .
(البلطجية يحملون رئيس الملاكمين إلى الخارج . يخرج السيد كيه) .

المنظر السادس

بيت هزياو ان)
تدخل كوي ينج .
كوي ينج : " ذهب أبي ليستأنف جهاده ضد بلاط المقاطعة ".(**تسمع من خارج المسرح أصوات ضرب ورجال ينادون " عشرة "**) . " وأنا أشعر بانقباض " . (**تسمع من خارج المسرح أصوات ضرب ورجال ينادون " عشرون "**) . " أنا جالسة هنا - تحت - منظرة " .
(تسمع من خارج المسرح أصوات ضرب ورجال ينادون " ثلاثون " عندما يأتي أبى .. سأسأله ماذا حدث " . (**تسمع من خارج المسرح أصوات ضرب ورجال ينادون " أربعون " أحد الناس**
يقول : أسمع . تذهب إلى بيته هذا المساء وتطلب العفو . اطردوه خارجا) .
(هزياو يدخل وهو يعرج في ألم) .
هزيـــاو : (**يعض على أسنانه**) أنت دنئ ! " أنا اكره هذا المغرور الرسمي لو تسي شيو " . " من يستعمل قوته ليظلم الفقراء " . " عندما يأخذ مجلسه في البلاط لا يسأل أحداً " ." ولكنه جلدني أربعين جلدة ثم طردني " . لقد جعلني أعض على أسناني بغضب وأسرعت إلى بيتي " . " كوي ينج ! تعالي بسرعة لتفتحي الباب لأبيك "
(كوي ينج تفتح الباب وترتعب لرؤية هزياو يتألم . تساعده ليدخل البيت) .
كوي ينج : ماذا حدث لك يا أبت ؟
هزيـــاو : آه . يا طفلتي عندما ذهبت إلى البلاط لم يسمعني أحد ، وجلدني قاطـــع الطريق الذي يعمل حاكماً أربعين جلدة .
كوي ينج : النذل . " اللعنة على هذا الرجل الماكر " . " لماذا يضرب والدي بهذه القسوة " . أي ظلم عوملت به يا أبت (**يسقط**) .
هزيـــاو : هذا ليس كل الموضوع بعد .
كوي ينج : ماذا هناك أيضاً ؟
هزيـــاو : هذا القاطع طريق الرسمي ، أمرني أن أعبر النهر الليلة لأقدم اعتذاري لهذا النذل الحاكم تنج . إن هذا ظلم حقيقي في نظرك .
كوي ينج : وهل ستذهب يا أبي؟
هزيـــاو : ها ! هل سأذهب ؟ أتمني لو أن لي أجنحة لأطير عبر النهر . سوف أقتل هذا الـ ....
كوي ينج : هش ! (**هزياو وكوي ينج يسيران على أطراف أصابعهما حتى الباب ، وينظران للخارج لا يجدان أحدا ،هزياو يشير لكوي ينج أن تغلق الباب ثانية**) .
كوي ينج : من هو الذي تقصده بالقتل يا أبت
هزيـــاو : سوف أقتل الشيطان حاكم المنطقة
كوي ينج : لكن أسرته قوية جدا يا أبت . من الأفضل .. من الأفضل أن تكون صبورا .
هزيـــاو : لا تتكلمي ثانية . أحضري لي سترتي وسيفي .
كوي ينج : لا تذهب يا أبت .
هزيـــاو : لا تحاولي أن توقفيني أيتها الطفلة
كوي ينج : (**تحضر له سترته وسيفه**) لا تذهب يا أبت .
هزيـــاو : أعطني إياهم . ابق أنت هنا لتديري البيت . أنا خارج الآن .
(يفتح الباب) .
كوي ينج : ارجع يا أبت .
هزيـــاو : ما هذا ؟
كوي ينج : أريد أن أذهب معك .
هزيـــاو : أنا ذاهب لقتال رجال . لماذ تأتين معي ؟
كوي ينج : سأكون بجانبك وأنت تقتلهم لأمدك بالشجاعة . ألا تريد ذلك ؟
هزيـــاو : هل لديك الشجاعة لفعل ذلك ؟
كوي ينج : نعم يا أبت - لدي .
هزيـــاو : حسناً . والآن أحضرى الجوهرة التي كانت مهرا لك وأحضري سترتك وسيفا أيضاً .
كوي ينج : حاضر يا أبت (**تحضر عباءة وسيفا**) .
هزيـــاو : (**لنفسه**) حسناً . سنذهب سويا . هذا أفضل .





كوي ينج : أنا مستعدة .
هزيـــاو : هيا بنا .(**يخرجان من البيت**) .
كوي ينج : (**تنظر للخلف لبابهم**) ارجع يا أبي .
هزيـــاو : ما هذا ؟
كوي ينج : الباب غير مغلق .
هزيـــاو : الباب ؟ ماذا سيحدث سواء كان مفتوحا أو مغلقا ؟
كوي ينج : (**تنظر للخلف ثانية**) ارجع يا أبت **هزيـــاو** : أية ساعة هذه ؟
كوي ينج : هناك مجموعة من الأشياء تتحرك في البيت .
هزيـــاو : حسناً ، نحن لم نقفل الباب بعد . لماذا نهتم بهذه الأشياء ؟ أي فتاة غبية أنت ؟ (**كوي ينج تقفز - يسيران معا ببطء**) .
هزيـــاو : لا تصرخي - دعينا نذهب ! عندما نصل إلى هناك يجب أن تفعلي كما أشير لك .
كوي ينج : حاضر يا أبي .
هزيـــاو : لا تفعلي أي شئ طائش .
كوي ينج : لا يا أبي . (**يصلان إلى مصرف النهر - هزياو يساعد كوي ينج على ركوب القارب في الظلام . يلقون الحبل في القارب ، ويقفزان إلى السفينة**) .
هزيـــاو : الإبحار في الظلام ليس سهلا كالإبحار في النهار يا طفلتي - يجب أن تحتفظي بالدفة ثانية .
كوي ينج : حاضر يا أبت .
هزيـــاو : " قلبي يحترق من الحقد " (سوف أعبر النهر هذه الليلة وأقتلهم جميعا " أرغب فقط أن يكون لي جناحان لأطير بهما عبر النهر " (**كوي ينج تبطئ فجأة**) .
هزيـــاو : ماذا تفعلين " لماذا تبطئ ابنتي فى إبحار القارب فجأة ؟ "
كوي ينج : أبي ، هل أنت ذاهب لقتلهم حقاً ؟
هزيـــاو : هه : أهذا شئ يمزح فيه الإنسان ؟
كوي ينج : إذن أنا خائفة . لا أعتقد أني سأذهب معك .
هزيـــاو : ماذا ؟ لن تجيئي ؟ اللعنة : قلت لك في المنزل ألا تأتي ، ولكنك صممت على المجئ والآن في وسط التيار تقولين إنك تودين الرجوع ، حسناً ، حسناً ، سوف أعيدك . (**هزياو يدير القارب لكن كوي ينج تعيد الدفة ثانية للاتجاه الأصلي**).
كوي ينج : لا أستطيع أن أتحمل فراقك يا أبي
هزيـــاو : آه ، كوي ينج ، يا طفلتي .
(**يجدفان إلى المصرف . هزياو يقفز إلى الشاطئ ويداري القارب وترمي كوي ينج الرباط وتقفز إلى الشاطئ ويسيران إلى بيت مالك الأرض**) .
هزيـــاو : تذكري أين نزلنا ، أيتها الطفلة . سوف تعودين إلى نفس المكان فيما بعد .
كوي ينج : حاضر يا أبت .
هزيـــاو : هل تحملين الجوهرة معك ؟
كوي ينج : نعم يا أبي ، لماذ تسأل ؟
هزيـــاو : إذا حدث لي أي شئ يمكنك أن تهربي بالقارب إلى بيت زوجك المنتظر .
كوي ينج : ولكن ماذا عنك يا أبت ؟
هزيـــاو : لا داعي لأن تقلقي على .
كوي ينج : (**صارخة**) أوه ، أبي .
هزيـــاو : كفي عن الصراخ . أيتها الطفلة . عندما نصل إلى هناك افعلي كما قلت ، إذا قلت لك اشتميهم إذن فاشتميهم .
كوي ينج : حاضر يا أبي .
هزيـــاو : إذا قلت لك اقتليهم ، إذن فاقتليهم
كوي ينج : حاضر يا أبي .
هزيـــاو : (**يصلان لبوابه مالك الأرض**) ها نحن وصلنا (**يرتديان سترتيهما**) .
هزيـــاو : (**ينادي**) ألا يوجد أحد هنا ؟ (**يدخل رئيس الملاكمين ضاحكا**)
الرئيس : من هذا ؟ (**يفتح الباب لكنه يقفز للخلف عندما يري من هو**) أيها السيد ، هذا كثير جدا - هل جئت لتضربني في بيتنا ؟
هزيـــاو : لقد جئت لأقدم اعتذاري .
الرئيس : إذن فقد جئت للاعتذار ؟ لقد عرفت أنك سوف تفعلها .
هزيـــاو : ما هذا ؟
الرئيس : انتظر هناك قليلا حتى أخبرهم أنك هنا . (**هزياو لا يتحرك . يشير لكوي ينج**) من هذا ؟ (**هزياو يخفي كوي ينج وراءه**) .
الرئيس : (**يسير خلف الباب**) من فضلك أرسل في طلب السيد تنج (**يدخل السيد كيه والحاكم**) .
تنج : ما هذا ؟
الرئيس : إنه هزياو ان ، جاء ليعتذر .
تنج : ناد رجالي هنا .
الرئيس : تعالوا هنا يا أولاد (**يدخل البلطجية الأربعة**) .
تنج : أرسله إلى هنا .
الرئيس : أمرك يا سيدي (**يسير للباب**) هزياو ان ، السيد تنج يأمرك بالدخول .
هزيـــاو : لا تخافي أيتها الطفلة . تعالى معي (**يدخلان ويحييان مالك الأرض**) مساء الخير.
تنج : أنت هزياو ان ، الرجل المتغطرس - لقد رفضت أن تدفع ضريبتي ، وضربت رجالي ، ومع ذلك فلا زلت تسلك هذا السلوك الشائن . اقبضوا عليه أيها الرجال .
البلطجية : حاضر يا سيدي .
هزيـــاو : انتظروا . أنا وطفلتي قد أحضرنا لك هدية .
تنج : ما هي ؟
هزيـــاو : في اليوم السابق ، أثناء الصيد ، عثرت على جوهرة ، لقد أتيت لأقدمها لك .
تنج : أي نوع من الجواهر ؟
هزيـــاو : إنها .. توجد هنا أعين وآذان كثيرة
تنج : (**للبلطجية**) اتركونا . (**رئيس الملاكمين والبلطجية يخرجون**)
تنج : حسن ، ما هي ؟
هزيـــاو : جوهرة كبيرة .
تنج : أوه ، جوهرة كبيرة . حسن جداً
كيه : حقاً ، هذا شئ حسن جداً .
تنج : هاتها هنا لأراها .
هزيـــاو : (**يعطي إشارة لكوي ينج**) **أخرجي الجوهرة يا بنت .**
تنج : بسرعة .
هزيـــاو : خذ هذه (**هزياو وكوي ينج يخرجان سيفيهما ويقتلان تنج وكيه**) .
هزيـــاو : لا تخافي أيتها الطفلة . تعالى معي . وسوف نؤدب المجموعة بكاملها .
كوي ينج : حاضر يا أبت . (يخرج هزياو . **يأتي البلطجية الأربعة ويقاتلون وي ينج ولكنها تجعلهم يتراجعون**) .(**يأتي رئيس الملاكمين ويدفعها لتتقهقر - هزياو يدخل ثانية ويجعل رئيس الملاكمين يتقهقر . يأتي بلطجيان ويهزمان من هزياو ، يدخل رئيس الملاكمين ثانية ويتقاتل ثانية . كوي ينج تدخل ثانية وتقتل هي وهزياو رئيس الملاكمين**). (**ويخرجان**) .



هوامش

(1) العبارات بين الأقواس التي بهذا الشكل " " تلقي أو تغني .

(2) يلاحظ أنه يشير إليه بقوله " he بالحروف الصغيرة المائلة " علامة على الاحتقار (المترجم) .

(3) الجملة في الأصل Raving sop وهي لا تعني شيئاً إذ أن كلمة Raving تعني مخرف وكلمة sop تعني عصارة ، وواضح أن الجملة مسخ لكلمة River Serpant أي ثعبان النهر (المترجم) .

(4) يتكلم تنج لانج هنا أيضا عن النمر الأصيل بقوله he بالحروف الصغيرة المائلة علامة على الاحتقار .

(5)الكلمة في الأصل Curl – up tight وهي تعني شيئا ، إذ أن كلمة Curl تعني المتني ، وكلمة Curl – tight- تعني المتماسك والمشدود ومن الواضح أنها تحريف لكلمة النمر الأصيل Sur-ly Tiger .

(6) يلاحظ أن كلمة دعوتنا Called مكتوبة في الأصل بحروف مائلة دون بقية العبارة دلالة على التفخيم

(7) خوار البقر كان يعتبر علامة نحس .

(8) تكتب أنا في الأصل بالحروف الكبيرة ME علامة على التعظيم .

(9) في الصين الإقطاعية كان الأطفال يعلقون قلادة عادة لتبعد عنهم الأرواح الشريرة .

محمد طعيمة.. ينتظر بتوع الأتوبيس



الفنان محمد طعيمة.. جذبه المسرح منذ طفولته؛ فراح يتعرف عليه فى سنوات الدراسة الأولى.. من خلال أستاذيه صاحبى الفضل عليه فى دخول عالم الفن، وتبنى موهبته وتوجيهها توجيهاً صحيحاً وهما المخرجان شعبان بركات، وعزت زين، من خلال اشتراكه معهما فى مسرحيات الأطفال بقصر ثقافة الفيوم وفرق الطلائع بالشباب والرياضة.

واصل محمد دراسته حتى تخرج فى كلية الزراعة جامعة أسيوط ، ثم قرر أن يتفرغ كلية لفنه.

قام محمد بأدوار كثيرة على خشبة المسرح كان أهمها بالنسبة له دور «عم حسين» فى «بير القمح» إخراج عزت زين، ودور «تى چى» فى مسرحية «تى چى وإخوته» إخراج علاء عبد القوى، ودوره فى مسرحية «مش معقول» إخراج عادل حسان، ومسرحية «بكره» إخراج محمد جمعة، و«عشان المترو» مع أحمد خليل، و«حرب البسوس» إخراج محمد الخولى.

ويقول محمد عن أدائه: أنا أمتلك طريقة خاصة فى الأداء أعتمد فيها على التلقائية، وأكره المبالغة فى الأداء، حتى أدوار الشر أحب أن أؤديها بدون مبالغة، كما أننى أحب الأدوار المركبة التى تحتاج جهداً فى الأداء.

استطاع محمد مؤخراً الحصول على جائزة أفضل ممثل مصرى فى مسابقة قناة النيل للدراما.

ويؤكد دائما: أنا ابن الثقافة الجماهيرية.. هى التى شكلتنى وتبنت فنى.

محمد طعيمة يصور مجموعة من الإعلانات التليفزيونية هذه الأيام، كما يستعد لعرض مسرحى جديد «جناح التبريزى وتابعه قفة» الذى من المقرر أن يتم إنتاجه على مسرح الهناجر، وكذلك يستعد لإخراج «أحلام الجماجم» على مسرح النوادى.

وما زال طعيمة يتمنى أن يؤدى العديد من الأدوار على خشبة المسرح وخاصة دور الشاب فى «إحنا بتوع الأتوبيس» والذى يعتقد أنه من أهم الأفلام، والذى يحلم أن تتم صياغته على خشبة المسرح.



حسام محيى يخاصم التجارة من أجل المسرح

هو حسام محيى عضو فرقة المسرح بقصر ثقافة الشرقية، الذى ظل شغوفاً بالتمثيل حتى واتته الفرصة، فأمسك بتلابيبها ولم يتركها تمر.

شارك فى العديد من المسرحيات، بأدوار متنوعة، منها دور «القاضى» فى عرض «مجلس العدل»، و«نجيب» فى «رصاصة فى القلب» ضمن سهرة قدمتها فرقة الشرقية بعنوان «ليالى الحكيم» من إخراج عمرو قابيل، والتى شاركت بها الفرقة فى الدورة الثانية للمهرجان القومى للمسرح، كما شارك فى عروض أخرى منها «الكلاب الأيرلندى» و«فوت علينا بكره» و«الحوائط».

حصل حسام محيى على جائزة أحسن ممثل فى معظم المهرجانات التى شارك فيها بالتمثيل؛ منها مهرجان نوادى المسرح، والمهرجان العالمى للمسرح عن دوره فى عرض «نوارندوت» وعلى مستوى جامعة القاهرة عن دوره فى عرض «عودة خوفو».

كما أخرج حسام عدداً من العروض التى أثبت خلالها مقدرته –كمخرج – التى لا تقل عن إجادته فى التمثيل، من هذه العروض «الخديوى»، و«الكلاب الأيرلندى»، «أقنعة الملائكة»، «وسام السيد الرئيس» و«أوديب يحكم العالم».

ويتمنى حسام أن يستمر فى المسرح ليقدم المزيد من الأعمال التى ترضى طموحه الفنى، وتعجب الجمهور.

أمانى السيد أحمد

ناصر عبد التواب «بنّا ومناول»

حفظ خشبة المسرح شبراً شبراً، لم لا.. وقد داسها ممثلاً ومخرجاً ولاعباً ومدرباً ومؤسساً لعدد من فرق الخيال والأراجوز، وعاشقاً.. داسها طفلا التقطه السيد أحمد عبد العظيم – عاشق هاملت – ليمثل فى مسرحية من تأليفه وإخراجه على مسرح مركز شباب (إبراهيم بيه)، ولم يكن قد بلغ العاشرة بعد، فأحب التمثيل وأسلم له نفسه، وراح يتنقل من عرض فى المركز، لاحتفالية يقيمها الحزب الوطنى لمدح خير البرية، لأخرى عن انتصارات أكتوبر، ومن مخرج لمخرج.. وكان أثناء ذلك يكتب شعر العامية، ويرى نفسه صلاح جاهين، حتى قادته قدماه إلى قصر ثقافة شبرا الخيمة، ليلتقطه مديره وقتئذ، عبد الفتاح الحضرى، ويضمه إلى فريق التمثيل، ويلتقى بموظف فى القصر كان له إسهامه الأكبر فى تثقيفه، وتلقينه علوم المسرح وتاريخه، وكان هذا الموظف هو نفسه المخرج الراحل (بهائى الميرغنى) المؤسس الحقيقى لفرقة مسرح شبرا الخيمة، ومن خلالها شارك عبد التواب فى (بهية والقمر) إعداد وإخراج فادى فوكيه، كما شارك فى عروض «المسامير»، و«المهرج»، و«المشخصاتية»، و«المحاكمة»، مع المخرج الراحل سلامة حسن و«رسول من قرية تميرة» مع أحمد إسماعيل، و«رفعت الجلسة» مع سمير زاهر.

أسس عبد التواب مع بهائى الميرغنى فرقة «الطيف والخيال» التى تخصصت – مبكراً – فى تقديم التراث بشكل عصرى، باستخدام الأراجوز وخيال الظل، بتمويل شخصى من الميرغنى، وناصف عزمى، وقدمت الفرقة عرضين من تأليف وإخراج الميرغنى، تحمس لهما العصفورى – وقتئذ– وأنتجهما من خلال مسرح الطليعة، وعرض آخر تحمس له عبد الرحمن الشافعى وقام بإنتاجه وتقديمه فى وكالة الغورى.. وقد كانت فرقة «الطيف والخيال» الوحيدة التى تقدم هذا «المنتج» وقتها، كما كانت سابقة مبشرة بمولد الفرق المستقلة فى مصر... وفى البيت الفنى للمسرح شارك عبدالتواب فى عرض (حكايات حارتنا) من إخراج كمال الدين حسين كمصمم ومنفذ ومحرك عرايس، كذلك شارك مع «مراد منير» فى مسرحية «اثنين فى قفة» ... وبدأ ناصر احتراف «لعبة العروسة» فى 87، وقدم بها عدداً من الأعمال التليفزيونية الناجحة، منها (أصيل فى بلاد النخيل، حفلة على شرف تعلوب، غاية السعادة، ولبن العصفور) مع المخرج محمود إبراهيم، و«الأصدقاء الأربعة» ، و«أزءوز وعم لوز» مع المخرج حسن عبدالغنى... كما أسس ناصر عبد التواب فرقة (الأراجوز المصرى) مع مجموعة من شباب الممثلين فى شبرا الخيمة، وتم اعتماده كمخرج فى الثقافة الجماهيرية من خلال أحد عروض هذه الفرقة وهو «المواطن مصرى؟».



وبعدها أسس فرقة أخرى باسم (الخيال الشعبى والأراجوز) بتمويل هولندى ، كما أسس أول نادى مسرح فى بيت ثقافة بهتيم.. وانطلق ناصر عبد التواب – كمخرج فقدم عدداً كبيراً من العروض الناجحة التى تضيق المساحة عن ذكرها فى عدد من القرى والنجوع فى محافظات مصر المختلفة... ويعّد ناصر عبدالتواب واحداً من أشهر وأمهر من قدّموا لعبة الأراجوز المثقف فى مصر.

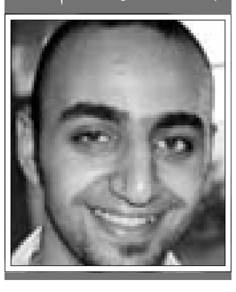
محمود الحلوانى

أحمد طه أوقعه الديكور فى «الفخ»

دخل أحمد طه عالم الفن منذ التحق بمعهد الفنون المسرحية بأكاديمية الفنون قسم الديكور من خلال اشتراكه كمنفذ ديكور مع محمود خليل، ثم توالت أعماله بعد ذلك من خلال التصميم والتنفيذ لأعمال كثيرة أولها كان ديكور مسرحية «الفخ» إخراج هناء عبد الفتاح ومن أيامها أصبح الديكور «فخا» لم يستطع الإفلات منه، إنه الفخ الذى يحبه ويهوى البقاء فيه، وهكذا صمم بعد الفخ، ديكور مسرحية «ملحمة السراب» إخراج عماد يوسف وكذلك مسرحية «مالاتستا» إخراج إيهاب نصر، وتوالى تصميمه للديكورات المسرحية.. «أطياف حكاية» إخراج محمد علام والحاصل على مراكز عديدة من خلال مهرجان الجامعات هذا العام. مسرحية «رأس المملوك جابر» إخراج أسامة عبد اللطيف، «ونس الليل» إخراج نهال أحمد، أما أمنية طه فهى أن يصمم ديكور مسرحية «أحدب نوتردام» وديكور مسرحية «فى تمام الساعة الثانية» لمحمود عبد الفتاح.

ويؤكد أحمد طه أن مثله الأعلى هو دكتور محمود سامى الذى تعلم على يديه الكثير من خلال تنفيذ بعض الأعمال معه مثل ديكور مسرحية «كاليجولا» والتى شاركت فى المهرجان القومى للمسرح المصرى هذا العام كما نفذ أيضا ديكور مسرحية «الحب والسيف» إخراج محمد الشبراوى على مسرح قصر روض الفرج.

ويستعد طه هذه الأيام لتصميم ديكور «هانيبال» للاشتراك به فى مهرجان جامعة القاهرة القادم.



مهدى محمد مهدى يكره مركزية الثقافة

ولد سنة 1980 بمدينة شبين القناطر بمحافظة القليوبية، لأب يعشق القراءة ويكتب القصة القصيرة، وقصص الأطفال، وعم يعمل مخرجاً بمسرح الدولة هو منصور مهدى.

اصطحبه والده فى الإجازة الصيفية ليمارس التمثيل فى المسرح المدرسى، فعشق التمثيل، وتعرف على المسرح لأول مرة، وشارك خلال المرحلة الثانوية فى سبعة عروض، كما أعد فى نفس المرحلة «أوبريت» عن إحدى قصائد صلاح جاهين، ومثّله أيضاً.

لم يمنعه التحاقه بكلية الهندسة (جامعة حلوان) من مواصلة مشواره، فانضم إلى فريق المسرح بالكلية وشارك فى عرضين.

وبعد التخرج قام بتشكيل فرقة مسرحية حرة مع عدد من زملائه أطلقوا عليها اسم (فرقة وجوه المسرحية) وخاضوا بها تجاربهم الأولى على مسرح ساقية الصاوى فى 2004 ؛ حيث قدموا عرض (العدو فى غرفة النوم) للكاتب هشام السلامونى، من إخراج محمد رجب، وفى العرض الثانى للفرقة عمل مهدى كمساعد للإخراج، وهو عرض (احك يا درّة) للكاتب أحمد مرسى.



وتحت إشراف هشام السلامونى، ومن خلال فرقة أخرى قدم (مهدى) عرض «الفرافير»، وكان هذا العرض بالنسبة له تجربة رائعة؛ حيث أتيحت له مساحة حرة للارتجال الحى، جعلته يلتحم أكثر بالجمهور، ومرة أخرى يعمل كمساعد مخرج فى عرض (الكراسى) ليونسكو، من إخراج أحمد شوقى، وهو العرض الذى شارك فى الدورة الثالثة لمهرجان الشباب المبدع بالمركز الثقافى الفرنسى يناير 2005.

استفاد كثيراً من دراسته الحرة للمسرح، وقراءاته لـ «ستانسلافسكى، وبيتر بروك، وفيولا اسبولين، وسعد أردش، وأحمد زكى، وصالح سعد، وغيرهم». ومع صعوبة الالتحاق بالمعهد العالى للفنون المسرحية قرر الاشتراك فى ورشة إعداد الممثل تحت إشراف الفنان أحمد كمال باستوديو الفنان محمود حميدة، واشترك فى عرضين لبيت ثقافة شبين القناطر هما: (آخر الفرسان) إخراج حسام الغمرى، و(دم السواقى) من إخراج محمود الصواف، يتمنى مهدى أن يقوم الفن بدور حقيقى فى خدمة قضايانا، وأن يقف أمام كل من يعبث بأقدارنا، وأن يعرى كل زيف وكذب، ويسمو بأذواقنا، كما يحلم بوجود فرقة مسرح متجول تجوب قرى ومدن مصر، لتقدم عروضها الجيدة، ومن الآخر.. مهدى يكره مركزية الثقافة التى – على حد قوله – تحرم الكثير من أبناء هذا الشعب الكثير من حقوقهم.

محمد خليفة.. والشغف بالتاريخ



نبتت داخله بذور الفن مبكراً، حيث نشأ فى أسرة فنية، غير أنه لم يكتسب جرأة الاقتحام إلا فى الجامعة، فالتحق بفريق التمثيل بها.

حصل «محمد خليفة» على أكثر من جائزة، فاختاره زملاؤه ليكون مخرجاً لعرض (هانيبال) الذى كتبه زميل الدراسة أيضا «محمد جمال» لفريق التمثيل بالجامعة. وقد ركز خليفة فى هذا العرض على نفسية الجنود وآلامهم ومشكلاتهم الخاصة جداً أثناء الحرب، والتى لا يهتم بها القادة والملوك.

محمد يفضل الواقعية فى الإخراج، ويراها الأكثر وصولاً إلى المتلقى، كما يعشق العروض التاريخية، التى تحتوى على صراع، حيث تبرز إمكاناته الفنية؛ وهو يرجع الفضل فى الجوائز التى حصل عليها إلى أسرته التى اكتشفت موهبته وشجعته ووقفت بجانبه.

يستعد خليفة هذه الأيام لإخراج عرض يتحدث عن السلطة الفاشية، فى إطار تاريخى يستلهم شخصيات مثل «نيرون، وموسولينى » وغيرهما من الشخصيات التاريخية، التى تكتنز بالكثير من الدراما الساخنة التى تصنع تحولات جذرية فى زمنها، وهى الشخصيات التى تدفع محمد – على حد قوله – لإخراج أفضل ما عنده.

خليفة قرر الالتحاق بالمعهد العالى للفنون المسرحية لدراسة الإخراج بصورة أكثر تخصصية وأكاديمية وذلك ليحقق من خلال الدراسة المزيد من الإتقان فى عروضه، حيث يحلم بأن يمتلك رؤية وطابعاً خاصاً ومميزاً له.

عفت بركات

● «شجرة بلا فروع» عنوان العرض المسرحى الذى يقدمه مركز الإعلام ببنى سويف، من تأليف إسماعيل بكر، وإخراج أحمد سيد، والتمثيل لكل من.. كامل عبد العزيز، مصطفى محمد، محمد شمردن، إيمان عبد الحليم، أحمد نصر، حمدى أحمد، محمد كامل. المسرحية تعرض ضمن خطة لتقديم عروض موجهة للتوعية بأخطار أنفلونزا الطيور، تتبناها الهيئة العامة للاستعلامات.



سور الكتب

الراديكالية فى الأداء المسرحى بين بريخت وبودريلارد

■ المؤلف/ بازكيرشو ■ ترجمة / د. محمد السيد ■ مراجعة / د. أمين حسين الرباط ■ مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

يتكون هذا الكتاب من جزءين؛ الأول يستعرض التوتر الحالى بين المسرح كنظام صارم، والأداء المسرحى فيما وراء المسرح كقوة راديكالية متحررة تستطيع أن تحول المتفرج إلى مشارك فى صنع الأنماط الجديدة من الجماليات النشطة ثقافيًا.... ليس فقط إشراكة فى العرض المسرحى واستخدامه وإعادة تجنيده وفق خطة المشرف أو المخرج أو الجماعة المسرحية، وإنما مشاركته هو نفسه فى صنع نمط جمالى نشط وفاعل منطلق من الداخل... من النظرية التى يتبعها وجدانه اليقظ.

ويبحث الجزء الثانى عن مصادر الراديكالية فى الأنواع المتناقضة من الأداء المسرحى فيما وراء المسرح، ويحلل الفصل الثالث الفنون المسرحية لأحداث الاحتجاج والمظاهرات كما تطورت فى الأربعين عامًا الماضية. وبالرغم من الاندماج فى مجتمع العروض المسرحية الذى أوجدته العولمة المتزايدة لوسائل الإعلام؛ فإن الاحتجاج كأداء مسرحى قد زيف طرقًا جديدة من وصف الرغبة المدنية العارمة فى الصراع من أجل الحقوق الديمقراطية. إن علم جمال الاحتجاج الناشئ مشهديا ساهم بشكل كبير فى توسيع روابط سياسية الأداء المسرحى.

والفصل الرابع يعرض حركات الاحتياج العام والاحتمالات الراديكالية للإبداع الفردى الناتج عن ظروف القهر الشديد، بواسطة كتابة المسرحيات فى السجون مع البحث عن مصادر الاستقلالية الشخصية والقوة من خلال الأداء المسرحى فى الأنظمة الخبيثة التى أوجدتها الظروف المعاصرة والتكوينات التاريخية للاستعمار، ومراجعة للمشكلات الأخلاقية الناقدة توحى بأخلاقيات الأداء المسرحى الذى يقدم احتضانًا ذا مبدأ للتعددية الثقافية الذى يطرحه قوة مبدأ أو نظام أصل الأداء التشخيصى الذى دائما ما يكون إفرازًا للمتاح من تراكمات الأنظمة المتعددة تاريخيًا بتطورها فى اتجاه هالسياسات المتبعة، وبالرغم من احتمالية الانتفاض والثورة، واحتمالية القهر والاستبداد والاستعباد المتبعة والجنوح والتطرف فى اتجاه الحرية أو القهر... فلا سبيل أمامنا إلا أن نعترف أن تعدد الاتجاهات والسياسات المضادة والموجهة والمتعارضة، كل هذا يصب فى مجرى واحد يصل إلى مفهوم الراديكالية وتأسسه على أكتاف طرق الأداء المسرحى مهما إختلفنا فى ذلك، فالبحر لا ينضب والنهر مازال يصب فى البحر؛ لا البحرإمتلأ ولا الأنهار جفت. أعنى السياسات الإستعمارية كنظام والمسرح كنظام يتوجهما بلا أدنى شك راديكاليةالأداء المسرحى على أختلاف مناهجة ومذاهبه ومدارسه المختلفة، وتحول نوعية الأداء المسرحى يتفق ولا شك مع معطيات النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية على شمولها فى كل مجتمع من المجتمعات.

ويواصل الفصل الخامس الاهتمام بالتاريخ من خلال تحليل للأداء المسرحى التراثى ومسرح الإيحاء من خلال رصد للتاريخ والذاكرة الثقافية الجماعية والفردية ونظرتها للتاريخ باعتباره مرجعية للممثل نحو الحنين إلى الماضى واسترجاعه واستلهام أدواته ومفرداته كمنأى وحيد لحالة عدم استقرار النظام الأصلى للأداء التشخيصى للممثل المسرحى، أو ما يمكن تسميته وراثة الأداء المسرحى الذى يمكن أن يحمل راديكالية مستوطنة.



وينقل الفصل السادس بؤرة اهتمامنا إلى النتائج العريضة للتاريخ المؤدى مسرحيًا إلى الحدود الضيقة للألغاز الأدائية - وعرضًا مهمًا لجماليات المشاركة الفعالة لكل من (المؤدى - المتفرج) والتى أوجدها الرواد الطلائعيون الدوليون، ويتعرض كذلك لموضوع الخضوع للحرمان الحسى فى الأداء المسرحى.

ويعتبر كتاب الراديكالية فى الأداء المسرحى من الكتب المهمة لنقدمه للقارئ العادى والمتخصص، وهو عرض نستهدف من ورائه إلى أن يبحث المهتم عن الكتاب ليقرأه، وللمختص لكى يتفق أو يختلف معه بحجم أهميته كأحد الإصدارات المهمة، وترجع أهميته فى أنه يناقش أزمة المسرح المعاصر، وما وصل إليه الأداء المسرحى من حالة ترد مرضى، وتعتبر أول دراسة كاملة تستكشف العلاقة بين الأداء المسرحى وأسطورة الإطار والخروج عنها والثورة عليها والانتفاض لها أو عليها، وفى البقاء بين بريخت وبودريلارد، ويحدد المؤلف بازكيرشو مصادر أساسية لتجديد وتحديث وتطوير الراديكالية عبر ممارسات ثقافية عديدة، ليقول بصوت عال وماذا بعد؟ ما هى الخطوة التالية ؟ عندما يكون المسرح السياسى منعدمًا ومخنوقًا بسبب التشويش والتدخل والانحدار المفاجئ والسرعات الفائقة والتوقف المفاجئ والتحولات الحادة فى جميع الاتجاهات وتحت أكثر المسميات طمسًا وأكثر السياسات تشوهًا وانعدام الرؤية والضبابية فى الفكر والمخادعة فى قراءة التاريخ بمغالطاته ، والنظر إلى المستقبل بلا أدنى أفق....

لذا يأتى هذا الكتاب فى الوقت المناسب، وهو كتاب يتحتم أن يقرأه كل من يبحث عن مادة نقدية فى الأساليب الجديدة لرؤية وتفعيل السياسة الثقافية، رغم أن الأداء المسرحى تحول بفعل فاعل ونتيجة ظروف تاريخية كثيرة إلى سلعة، فلقد ارتبطت دائمًا فكرة الجمهور السلبى بالنسبة للأداء المسرحى بالمسرح السائد؛ وهو ما جعل المفكر المسرحى المعروف هيربرت بلو **Blau** أن يقول: «عندما نفكر فى الجمهور الجديد للمسرح الجديد فيما تبقى من المجتمع الطبقى فإن هذا الموقف الحالى من المحتمل أن يعطينا إحساسًا بأننا نأتى وقد نزعت مناصفة الطبقية، ويبحث هذا الكتاب « الراديكالية فى الأداء المسرحى»، ما الذى يجعل الأداء المسرحى راديكاليًا؟ كيف يجعل الأداء المسرحى الناس راديكالين؟ هل هناك مصادر مشتركة لمختلف الأنواع من الأداء المسرحى الراديكالى؟ ما الأصول التى يستطيع فيها الأداء المسرحى الراديكالى أن يزدهر؟ إن مثل هذه الأسئلة تصبح مهمة وملحة، والعالم يدخل بسرعة الصاروخ إلى القرن الحادى والعشرين، حيث أصبحت عمليات الأداء المسرحى أكثر أهمية فى ظل التغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية المحمومة فى وقتنا هذا، وفى نفس الوقت فإن مكانة المسرح فى المجتمعات بعد الصناعية تبدو بشكل متزايد خاضعة للتسوية؛ ولذا فإن إمكانية إضفاء الراديكالية عليها قد أصبحت محل شك.

ومع سقوط الشيوعية فى روسيا وأوربا الشرقية، فإن الأفكار القديمة عن المسرح السياسى تسقط فى فقدان السمعة العقلية الجيدة، وكما تنتشر الرأسمالية المتحدة عبر الكرة الأرضية، يتحول المسرح القائم إلى ملعب للطبقة المستفيدة الجديدة، أو بالأحرى مكان للتوقف فى رحلة على خريطة التراث السياحية، سوف يستطيع الشغوف بالثقافة أن يجمع عينات من أحدث أنماط الحياة القصيرة... بينما المسرح قد أصبح سلعة هامشية فى السوق الثقافى الرأسمالى .

وفى هذا السياق المضطرب فإن القضايا المثارة بالنسبة للأداء المسرحى الراديكالى هى راديكالية؛ فعلى سبيل المثال فإنه فى الديمقراطية الرأسمالية فإن الثقة فى شرعية العمليات السياسية القائمة تكون فى حالة من الأزمات المستمرة، وأن هذا بشكل متناقض يقلل من قيمة أى أداء مسرحى يهدف إلى المعارضة السياسية، ويشارك هذا الملمح فى شق آخر وهو عولمة الاتصالات ، فهى الأخرى تقدم للمتلقى أبشع صور الأزمات الإنسانية بطريقة أدائية يحكمها الحيز والزاوية والشبكة والتغطية بظروف تكنولوجية يكتنفها غموض النظرة الإليكترونية؛ فمثلاً معاناة الصوماليين الجوعى، أو الحرب فى الشرق الأوسط هى حروب مع أعداء الديمقراطية فى العالم.. علامة تعجب... نقطة وعلامة استفهام (جزء من النص مفقود).

والجمهور الراديكالى الذى يشاهد أداء مسرحيًا راديكاليًا، حيث يوضع الجمهور عندما ينبغى أن يكون الحافة القاطعة فى الثقافة، المكان المناسب للنقد والانعكاس الذاتى (كما رآه بريخت) فقط لكى يجرد من مثل هذه القوة بواسطة تخزينهم لقدرة الاستهلاك من أجل ترويج سلعة الجسد الحى.

انفجار فى الأداء المسرحى:

فى الأربعين عامًا الماضية كان هناك انفجار فى الأداء المسرحى يتعدى حدود المسرح، حيث إن الأجيال التى ولدت منذ الحرب العالمية الثانية قد جربت بوسائل غير مسبوقة أن توسع حدود الحرية الإبداعية فى الأداء المسرحى، وطرحت على الساحة أسماء مختلفة مثل مسرح الأنفاق - مسرح الجماعات المتطرفة - المسرح البديل فى الغرب - مسرح التطوير ، مسرح الحرية - مسرح الشعب فى بقية العالم - وما قد بدأ فى الخمسينيات والستينيات كجهود مبعثرة قليلة لإعادة تجديد الدور السياسى والاجتماعى للأداء المسرحى ومع نهاية القرن العشرين تجمعت الممارسات الإبداعية حول هذه الموضوعات المهمة بما فيها مسرح المجتمع ، مسرح جذور الأعشاب ، المسرح النسائى، مسرح المرأة، مسرح الشاذات جنسيًا ، مسرح الشاذين جنسيًا، مسرح السود، مسرح الجماعات العرقية، مسرح العصابات، مسرح البيئة ، المسرح فى التعليم ، المسرح فى السجون ، مسرح الإعاقة ، المسرح الجسدى ، المسرح البصرى. كل هذا رغم معارضة نقاد المسرح التقليديين، ومن ثم يرى كرشو أنه ليس من المعقول الادعاء بأن الأداء المسرحى المعاصر قد أصبح (الآخر) الأيديولوجى فى المشهد المؤسسى للمسرح التنظيمى وتجاوزاته التى تستخف ببروتوكولات الثقافة المسرحية المقاومة، ويرجع هذا الازدهار فى الأداء المسرحى العالمى المعاصر فيما وراء المسرح فى الأربعين عامًا الماضية يوحى برد فعل واسع ضد العمليات السياسية السائدة، ومع ذلك فإن التقدم فى تسييس الأداء المسرحى تمكن رؤيته على أنه جزء لا يتجزأ من عادة التسييس الكلى للتشكيلات الاجتماعية الضخمة فى كل مكان، وفى الدول المتقدمة، فإن ظهور حركات اجتماعية جديدة يظل دليلاً على تنوع الأداء المسرحى، ومن الواضح أنه جزء من رغبة متصلة نحو الاستقلال وتقدير الذات، وربما تستطيع السياسة الراديكالية فى الأداء المسرحى أن يكون لها دور مهم فى الدفع نحو المساواة والعدالة والحرية.

■ محمود الصواف

كيف تصبح ممثلاً موهوباً

■ تأليف : مايكل تشيكوف
■ ترجمة : مروة هاشم

يعتبر مايكل تشيكوف (1891- 1955) من الممثلين الذين برزوا فى القرن العشرين بصورة استثنائية فى التنظير لفن التمثيل نتيجة لخبرته فى هذا المجال والتى اكتشفها من ممارساته المختلفة فى المسرح من بلدان عدة مثل روسيا وأمريكا. وقد ذاع صيت "مايكل تشيكوف" فى الفترة بين عامى (1913إلى 1932) فمثل حوالى اثنى عشر عرضًا فى مسرح موسكو الفنى وزادت شهرته كممثل ومفكر مستقل. فألهب خيال بعض المخرجين الكبار مثل ماكس راينهارت، ووصفته الممثلة الشهيرة "مارلين مونرو" بأنه أقوى مؤثر روحانى فى حياتها، واعتبره "قسطنطين ستنسلافسكى" "تلميذه الأكثر براعة" ولقد مرت حياته بالعديد من التحولات والتغيرات، خاصة عندما اتهمه البعض بأنه يجامل من أجل عمه الكاتب الشهير "أنطون تشيكوف"، كما أنه أصيب بنوبات من الاكتئاب.

وقد اشترك تشيكوف مع أستاذه ستنسلافسكى فى ضرورة بُعد الممثلين عن الكليشيهات التمثيلية والقوالب الأدائية السائدة المستمدة من الأجيال السابقة ورأى تشيكوف أن الحركة السيكولوجية هى مفتاح العقل الباطن للممثل، فمن خلال كونها حركة أو إجراءً مكررًا مركزًا، فإنها توقظ الحياة الداخلية للممثل. وتقوم الصورة الحركية بتغذيته أثناء التمثيل على المسرح.

وقام تشيكوف بتأليف كتاب "كيف تصبح ممثلاً موهوبًا" بناء على نصيحة من "ديوجين سوموف" مدير مسرح تشيكوف الروسى فى عام 1941، ويعد هذا الكتاب الذى نعرضه الآن نسخة معدلة من نص تشيكوف الأصلى قامت بتعديله وكتبت مقدمته "مالا باورز" حيث حذفت بعض الفقرات بالإضافة إلى فصل فى التأليف الدرامى.

يثير كتاب "كيف تصبح ممثلاً موهوبًا" منذ البداية تساؤلاً حاول الإجابة عليه بعض المنظرين لفن التمثيل وهو هل التمثيل موهبة؟ أم تعلم؟.

فيطرح تشيكوف مفهوم "التمثيل الملهم" بوصفه الأسلوب الأمثل لكى يتقن الممثل دوره نتيجة تضافر مجموعة من العوامل الداخلية والعوامل الخارجية لكى يصل الممثل إلى الأداء المثالى للشخصية الدرامية.

كان للمؤلف هدف أساسى فى هذا الكتاب وهو الوصول إلى فكرة "التمثيل الملهم" أى جوهر عمل الممثل ذاته الذى ينفتح على العالم المحيط به، ويقوم بتشكيله طبقًا لمخزونه الخبراتى حتى يصل إلى مرحلة الإبداع. ففكرة التمثيل فى الأساس تعتمد على الإلهام، الذى يجب أن يسانده أسلوب مميز ويتكون كل أسلوب من خلال مجموعة من النقاط يسميها تشيكوف المصابيح الضوئية، فمثلاً الجو "الحالة" عند التدريب عليه، يمكننا أن نصبح ماهرين فى استدعائه، فيضاء مصباح الجو ثم يتدرب الممثل على نقطة أخرى وهى الإشعاع، حيث يتقن الممثل هذه المهارة واستخدامها فيضاء مصباح الإشعاع وكلما زادت سلسلة التفاعلات، تضاء المزيد من النقاط أو المصابيح الضوئية، فيصبح أداء الممثل أشد توهجًا.

وقد حاولت "مالا باورز" فى تقديمها للكتاب أن تحدد العديد من المصابيح الضوئية فى قراءتها لمنهج تشيكوف التمثيلى ليسير الممثل على دربه للوصول إلى أداء أفضل للشخصية الدرامية. وتعد مقدمة الكتاب بمثابة ثبت مصطلحات لمنهج تشيكوف، من تشخيص وتكوين وحركة سيكولوجية وغيرها ، ومن أهم هذه المصابيح الضوئية التى ينهض عليها مفهوم التمثيل الملهتم

1 - الشعور بالأسلوب

المقصود به إدراك الممثل للطبيعة الخاصة للمسرح واكتسابها، ويعرف أن فن المسرح فن مصطنع بدلاً من أن يناضل للوصول إلى الحقيقة بإحساس سطحى، فأنواع المسرح من كوميديا وتراجيديا طرق أسلوبية تتطلب خبرات مستقلة ودقيقة.

2 – الشعور بالراحة

وهو بديل لأسلوب الاسترخاء لدى ستنسلافسكى، فهو يحدث إحساسات مباشرة وصوراً فطرية فى الممثل ويتجنب العملية العقلية الواعية لتفسير الأمر.

3- الشعور بالشكل

يجب على الممثل أن يكون حساسًا تجاه شكل جسده، كذلك تجاه حركته فى المكان، وعندما يوقظ الممثل شعوره بشكل جسده وحركته المصاغة، فإنه يدعم قدرته على التأثير فى جسده بأكثر الطرق تعبيراً.

4 – الشعور بالجمال

داخل كل ممثل منبع للجمال الحى وتناسق الإبداع، ويعد إدراك هذا الجمال الداخلى للكائن هو الخطوة الأولى للممثل الذى يمكنه السماح لهذا الجمال بأن يتغلغل داخل تعبيراته وحركاته وتشخيصاته كلها.

5 – الشعور بالعمل ككل

يجب أن يكون للإبداع صيغة نهائية من بداية ووسط ونهاية، وكل شىء على خشبة المسرح له الصيغة الكلية، وأن يشعر بها الجمهور وتصبح بالتالى الطبيعة الثانية للممثل.

6-الإشعاع / الاستقبال

يعتبر الإشعاع القدرة على إرسال الجوهر الخفى لأى نزعة عاطفية أو فكرة تتمناها، ويجب إرساله بقوة عظيمة، فهو ينبع من الإرادة، بالإضافة إلى أن الجاذبية الشخصية للمثل تعتمد على درجة الإشعاع النقى غير المرئى الذى يمكنه أو يمكننا تحقيقه.

أما الاستقبال فله تأثير مثل الإشعاع، لكن بدلاً من إشعاع السمات والأفكار، والمشاعر، فإن الشخصية تنتزعها من الشخصيات الأخرى، و من الأجواء، ومن الجمهور، وعلى الممثل أن يطرح سؤالاً: هل هو شخصية مشعة؟ أم شخصية مستقبلة؟

7- الارتجال والجواهر

يبدأ الارتجال منذ العمل الإعدادى، ويقترح تشيكوف أن يستمر فى المراحل النهائية، ويؤدى الارتجال فى النهاية إلى تطوير الجواهر فى أداء الممثل،الاختلافات والدقائق البارعة من التفرد الإبداعى التى تخلد فى الزمان وتسعد الممثل والجمهور.

8- طاقم الممثلين

فعندما يتوافر الانسجام بين أفراد العمل، ترتقى الخبرة المسرحية برمتها بالنسبة لكل من الفنان والجمهور، وتثير أجواء أكثر تأثيرًا.

كما يسمح الإحساس بروح الفريق بين الممثلين أيضا بأن يرسل الشعور بالتحكم الفنى، وينقل قوة الروح الإنسانية.

9- نقطة التركيز

وهى تقع على عاتق المخرج، وعلى الممثل أن يدرك النقاط والمناطق الأكثر أهمية فى النص المسرحى، فقد يختار الممثل أن يوصلها للجمهور من خلال التركيز الدقيق على (الإشعاع) أو إشارة ما، أو من خلال حركة رفع الحاجبين، بدلاً من التركيز على سطر ما.

10- الهدف

فلكل شخصية هدف ترمى إليه؛ مثل السلام أو خدمة البشرية، ويكون الهدف واضحًا يتبع بفعل "يمكن أداؤه".

11- الجو

أن يتفاعل الممثل مع البيئة المحيطة به على خشبة المسرح؛ إذ يتأثر كل من المؤدى والمشاهد؛ بينما يتشبع الممثل بالموجات غير المرئية للجو ويرسلها إلى الجمهور، وعلى الرغم من أن الأجواء لا يمكن رؤيتها، فإنه يمكن الشعور بها بقوة. نجد استعراض جوهر فن التمثيل لدى تشيكوف الذى يقوم على "المصابيح الضوئية"؛ التى تشكل أسلوب الممثل، يطوف المؤلف بنا فى رحلة طويلة تستغرق تسعة فصول، وما يقرب من مائة تمرين لتحقيق الأسلوب الأمثل للممثل لأداء الشخصية الدرامية ليتخلص من الكليشيهات المسرحية التى ورثها عن الأجيال السابقة.

12-الخيال والتركيز..... المنطقة المجهولة

يبدأ تشيكوف رحلته نحو التمثيل الملهم، يقف فى محطته الأولى عند الخيال والتركيز فيرى أنهما صفتان ملازمتان لأى إنسان، فلكل إنسان منطقة مجهولة تحتوى مخزوناً من الخيالات والصور، وهذه النقطة يجب أن يعيها الممثل عندما يدرب نفسه على أداء عمل واع يتعلق بخياله الإبداعى؛ خاصة أن الخيالات والصور التى تدور فى عقولنا لها وجود فى ذاتها، وتأتى من عالم آخر، لذلك على الممثل أن يقتنع بأن هناك عالمًا موضوعيا تعيش فيه الصور والخيالات الخاصة بنواحيها بصورة مستقلة، من شأنه أن يوسع أفقنا ويعزز إرادتنا الإبداعية، فالاعتراف بموضوعية عالم الخيال تجعلهم يحررون أنفسهم من الضغط اللازم لتدخلهم الفكرى فى العملية الإبداعية، ويتشكل الخيال الإبداعى من (الانتظار بفاعلية ، النظرة الإبداعية، الرؤية من خلال الصور الخيالية ، المعرفة من خلال الصورة الخيالية ، تطوير الشعور بالحقيقة).

الأنا العليا .... الأنا المبدعة

يشكل الطبيعة الفنية للمثيل عاملان، الأول هو الأنا العادية؛ وهى كافية لوجوده العادى، والثانية هى الأنا العليا؛ وهى تعتمد على قيادة الطاقات الإبداعية والمسئولة عن كل العمليات الإبداعية الخاصة بنا، وهناك أربع طرق رئيسية تستطيع من خلالها الأنا العليا التأثير فى عملنا الفنى ووظائفة وهى:

1 - التفرد الإبداعى.
2 - القدرة على التمييز بين الخير والشر.
3 - علاقة الممثل بعصره.
4 - موضوعية السخرية.

جسد الممثل

ويقوم تشيكوف فى هذا الفصل برصد تأثير العملية الداخلية للممثل وتوجيهها للتأثير على جسده، فهو لا يضع تمرينات خاصة لجسد الممثل، فهدفه الأساسى افتراق كل أجزاء الجسد باهتزازات سيكولوجية ملائمة، وتجعل هذه العملية الجسد المادى أكثر حساسية من حيث قدرته على استقبال المحفزات والمثيرات الداخلية، والتى ترتبط ببعض الأساليب؛



وهى (مركز متخيل فى الصدر، الحركات الثابتة، الحركات المتدفقة، الحركات الخاطفة، الحركات المشعة). وينصح تشيكوف الممثل أن يتبنى ثلاث سمات سيكولوجية لكى يجعل جسده أكثر مرونة؛ وهى «الشعور بالراحة، الشعور بالشكل، الشعور بالجمال».

الحركة السيكولوجية

ثم يشرع المؤلف فى تناول الحركة السيكولوجية، التى تساهم فى وصول الممثل إلى كفاءة أدائية لاستخدامه اللغات التعبيرية لجسده، والحركة أيضًا لوصف الحالات السيكولوجية المعقدة وهى حركات متخيلة أو حركات نابعة من حياة الممثل اليومية، ويقوم بتطبيقها فى حياته السيكولوجية، وينوب الجسد فى تطبيقها بدلاً من العقل، وعلى الممثل أن ينمى حساسيته تجاه الاختلافات الدقيقة لجسده؛ ليكتسب القدرة الكاملة على استخدام الحركة السيكولوجية. ويمضى المؤلف فى تحديد فائدة الحركة السيكولوجية بأنها تساعد فى إيقاظ إرادة الممثل ومشاعره، وردم الهوة بين النص المكتوب ودور الممثل الأدائى من ناحية أخرى.

يشدد تشيكوف على أنه ليس بالمعرفة وحدها يستطيع الممثل أن يصل إلى درجة عالية من الكفاءة؛ بل يجب أن يسمع صوت "الغريزة".

ويختتم تشيكوف هذا الفصل بأن الحركة السيكولوجية هى وسيلة لاستقبال الانطباعات من خلال الدور، وفى الوقت نفسه التعبير عن مفاهيمه الفنية، وفى الحالتين تسيطر الفردية نفسها على تلك المراحل والعمليات، وأن الحركة السيكولوجية هى نتاج للخيال النقى لذلك فهى تقف بين التخبط الملهم والتفكير الجاف.

التجسيد والتشخيص

يستعرض المؤلف فى هذا الفصل نقطة فى غاية الأهمية للوصول إلى التمثيل الملهم؛ وهى كيف يتخيل الممثل بجسده، فالصور والخيالات التى يستجيب لها الممثل تسهم فى تحفيز الممثل فى تجسيد الشخصية بصوته وجسده من خلال عدة مراحل، ويرصد تشيكوف طرقاً مختلفة لتحسين خيال المؤلف؛ مثل توجيه الأسئلة إلى خياله، فتثير الإلهام الحقيقى الثرى داخل الممثل ويقودنا الخيال والأسئلة الموجهة والجسد الحساس وأسلوب التجسيد إلى التشخيص ويجب على الممثل أن يبتعد عن عدوه الأول؛ وهو الكليشيهات المسرحية. ويرتبط التشخيص بخلق الممثل للجسد المتخيل ومركزه. ويتعلق بلجوء الممثل إلى خياله لوضعه داخل الجسد المتخيل (الشخصية التى يؤديها).

فمركز شخصية (فاوست) – على سبيل المثال– فى الرأس ، سوف يمكن ذلك الممثل من أداء حكمة فاوست.

من النص إلى قاعة البروفات

يبدأ المؤلف باستعراض مفهوم الهدف، خاصة لدى ستنسلافسكى بوصفه وسيلة لتشكيل محفزات لإرادة الممثل على خشبة المسرح.

ويركز تشيكوف أهمية معرفة الممثل للهدف لتوجيه ممثليه، ويساعده فى ذلك كل من النص والمهام المختلفة لتحقيق الهدف، ويصبح التمثيل ذا معنى وقيمة، ويعطى المسرحية مكانة وقوة، ويحدد تشيكوف طريقتين للعثور على الهدف، فالهدف الذى يقع فى منطقة العقل يقيد عملية التمثيل ويصبح اصطناعياً وفقيراً. لذلك يحتاج المرء إلى خياله من أجل العثور على الهدف ؛ فالطريقة الأولى هى العين الداخلية، أما الطريقة الثانية التمثيل بصورة تلقائية عدة مرات، ويأتى بعد ذلك دور العقل فى تنمية الهدف وتحديد ما تم العثور عليه بالفعل، والتدريب على الهدف يكون باستخدام وسائل الحركة السيكولوجية، وتعتبر الطريقة الوحيدة للعقل لتحديد الهدف. وعندما يدرك الممثل الهدف يشعر بشىء يشبه عملية الإيقاظ، ويزداد نشاطه الداخلى الذى يسهم بصورة فاعلة فى إشعاع المشاعر والأحاسيس ومحفزات الإرادة.

بعد أن يحدد تشيكوف القاعدة الأساسية لتحقيق الهدف والوصول إليه؛ أيضًا ما يختتم به هذا الفصل هو أن الهدف يرتبط بمهنة التمثيل ذاتها وعلاقة الممثل بأفراد الفرقة المسرحية؛ حيث يلعب طاقم المسرحية دورًا أساسيًا فى تحديد الهدف.

تكوين الأداء

إذا كان المؤلف فى الفصل السابق يرحل بنا من التمثيل كعمل فنى إبداعى –فردى– إلى التمثيل كعمل فنى إبداعى –جماعى– من خلال تفاعل فريق العمل ذاته من أجل البحث عن هدف، ففى هذا الفصل يحاول تشيكوف رصد إمكانية التمثيل الملهم فى التأثير على الجمهور، فيبدأ الفصل بقوله إن كل نشاط فنى تسبقه عملية تحضير، ونتيجة لهذا العمل الجماعى والاستمرارية يخلق الإطار الذى يسهم فى تكوينه الممثل والمخرج على وجه الخصوص، فعلى الممثل أن يدرك شبكة تكوين المسرحية، ويبدأ فى الشعور – أثناء التدريب أو التمثيل – بأن تكون شبكة علاقات النص المسرحى حاضرة فى ذهنه لينقل مفهومه الإبداعى إلى الآخرين وأن تكون موجودة بداخله؛ خاصة أن إحدى وظائف الممثل كإنسان مبدع هى التوحيد والتركيب، على عكس العقل الإنسانى الذى يقوم بالتقسيم والتحليل.

وهناك نقطة أخرى يختتم بها تشيكوف الفصل لتكوين الأداء وهى الإيقاع، ويتحكم فى الإيقاع عاملان هما الداخلى والخارجى، فالأول هو التغير والتحول السريع والبطىء فى عقل الشخصية ومشاعرها، أما الثانى فيعبر عن ذاته فى سلوك الفرد الخارجى البطىء والسريع، فالإيقاعات المختلفة تقوم بتغيير السمات، وحتى معنى الفعل.

مراحل الإبداع

ويختتم تشيكوف الكتاب باستعراض مراحل الإبداع ويحددها فى أربع عمليات:

1- التوقع، الجو العام، الومضات الأولى للصور والخيالات، قراءة المسرحية على انفراد مرات كثيرة.
2- تنمية الصور والخيالات بصورة واعية.
3- التجسيد.
4- الإلهام والوعى المنقسم.

وفى نهاية رحلة تشيكوف للوصول للتمثيل الملهم يمكننا القول إنه حاول الوصول للصيغة السعيدة لسؤال هل التمثيل موهبة أم تعليم؟؛ فعلى الرغم من تركيزه على الموهبة، إلا أن الموهبة وحدها لا تكفى للوصول إلى أداء أفضل بدون بعض التمرينات والأساليب لاكتشاف الأبعاد الكامنة فى الشخصية الدرامية التى يؤديها الممثل، وبعد أن قطع تشيكوف رحلته الطويلة للوصول إلى التمثيل الملهم الذى يتكون من بعض الأساليب – لإثارة الخيال والتركيز– التى تحفز الأنا العليا للممثل من خلال إحساسه بالجو الموضوعى والمشاعر الفردية التى يطوعها جسد الممثل ويجسدها على خشبة المسرح عن طريق مساعدة الحركة السيكولوجية.

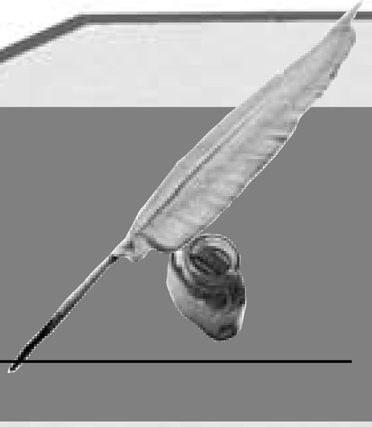
لذلك يستغرق التمثيل الملهم وقتًا يمتد من النص إلى قاعة البروفات، فيتكون من خلال أربع مراحل إبداعية. وفى النهاية فهذا الكتاب جدير بالقراءة والتحليل بالنسبة لهواة التمثيل ومحترفيه.

■ محمد سمير الخطيب

الإيحائية الشكلية
Formalism

ترتبط الإيحائية فى مجال تصميم الديكور المسرحى وتنفيذه بالواقعية إلى حد ما.

فلقد ابتدأ المصمم الواقعى بنقل مناظر من الحياة المعاشة نقلاً فيه اختيار، ثم تطور الأمر إلى المبالغة، أو التبسيط أو إلى التشويه، أو إلى إعادة خلق تلك العناصر المنقولة بقصد إيجاد أشكال ديكورية أجمل، أو أقبح. ولقد أدى ذلك إلى الإيحائية أو الشكلية التى خالفت الاتجاه الواقعى مخالفة تامة، عن طريق تقديم عناصر ديكورية تستهدف الإيحاء بالمكان والزمان، لا تمثيلها تمثيلاً واقعيا. فمنظر مصطبة ذات سلمات فوق خشبة المسرح، وخلفها ستارة سوداء، يوحى للمشاهدين بوجود العرش الملكى... وهكذا.



كان ياما كان

إعداد: هشام عبدالعزيز

ميلاد أول نقابة للممثلين



فكرة تأسيس نقابة للممثلين ترعى مصالحهم وتدافع عنهم فكرة ليست جديدة.

فقد أثيرت عام1919 إلا أن هذه الفكرة باءت بالفشل لعدم استطاعة الممثلين وقتئذ فى توحيد صفوفهم واختيار رئيس لهم

ومرت السنوات حتى أثيرت مرة أخرى عام1924 عندما اجتمع الممثلون وألفوا فيما بينهم لجنة تحضيرية، دعت بدورها لعقد الجمعية العمومية فى صباح يوم الجمعة الموافق25 يوليو ببوفية تياترو حديقة الأزبكية لانتخاب النقيب ومجلس الإدارة المؤقت وقد أسفرت عملية الانتخاب عن التشكيل التالى:

عبد العزيز أفندى خليل رئيسًا، محمد أفندى بهجت وكيل أول

محمد أفندى شكريوكيل ثانى ، محمد أفندى يوسف أمين للصندوق، بشارة أفندى يواكيم "واكيم" سكرتيراً،. وعمر أفندى وصفى، حسين أفندى رياض، عبد المجيد أفندى رشدى، أحمد أفندى علام، زكى أفندى إبراهيم، حسن أفندى فايق أعضاء.على أن يقوم مجلس الإدارة المؤقت بتحضير القانون الخاص بالنقابة ودعوة الجمعية العمومية إلى جلسة قادمة، وفى يوم الثلاثاء الموافق 29 يوليو الساعة 11صباحًا، اجتمعت الجمعية العمومية بتياترو حديقة الأزبكية لتلاوة قانون النقابة والتصديق عليه، وقد أقرت الجمعية العمومية ومجلس إدارتها السابق عدا عمر أفندى وصفى وأحمد أفندى علام لتغيبهم، وانتخب بدلاً منهما أحمد أفندى محرم وعبد الحميد أفندى زكى، فأصبح مجلس الإدارة بتشكيله النهائى مؤلفًا من: عبد العزيز أفندى خليل رئيسًا ، محمد أفندى بهجت وكيل أول، محمد أفندى شكرى وكيل ثانى، محمد أفندى يوسف أميناً للصندوق ,بشارة أفندى يواكيم "واكيم" سكرتيراً.

وحسين أفندى رياض، عبدالمجيد أفندى شكرى، محمد أفندى زكى، حسن أفندى فايق، أحمد أفندى محرم، عبدالحميد أفندى زكى، أعضاء.

ولم يفت أعضاء مجلس إدارة نقابة الممثلين أن يكون هناك رئيس شرفى من رجال السياسة والمجتمع ليدافع عن النقابة وأهدافها ومصالح أعضائها ورشح صاحب العزة الدكتور شفيق بك منصور المحامى وعضو مجلس النواب، وهذا يعكس عدم الثقة فى قيام النقابة بكل المهام المطلوبة منها دون دعم من المؤسسة السياسية.

وفى يوم الاثنين الموافق 16 سبتمبر افتتحت نقابة الممثلين دارها ودعت باقى الممثلين للانضمام إليها.

رضا فريد يعقوب

الزغزغة تحت الباط فى تعليم العسكر والضباط

تأليف أحمد أفندى عسكر للأدب فى مصر منزلة لا تدانيها منزلة الطاعون والتيفوس فى أشد الأمم تمدنا ورقيا فهو وباء منتشر فى كل مكان ولعلك إذا أحصيت عدد الأدباء هنا لوجدته يفوق بمراحل عدد المرضي بالطاعون يوم انتشر فى مدينة لندن فاكتسح نصف سكانها والا فبالله ما معنى أن يشتغل بالآداب أمثال أحمد أفندى عسكر الملحق العسكرى بفرقة رمسيس ومؤلف الكتاب الذى نحن بصدده؟!

لعسكر أفندى أن يؤلف وأن يخدم إخوانه من العساكر والضباط، ولكن ما معنى تلك المداعبة السمجة وهلا ننتظر منهم أن يحتجوا على "الزغزغة تحت الباط" وماذا يريد عسكر أفندى أن يعلمهم بهذا الوسيلة؟ هل يمهد لانضمامهم إلي فرقة رمسيس وللعمل فى بعض رواياته أمثال "تحت العلم" وما إليها؟

إن كرامة الجيش المصرى تدفعنا إلى أن ننبه وزارة الحربية إلى هذا الكتاب لتصادره فى أقرب فرصة ممكنة والا كان لنا شأن آخر.

والكتاب يقع في 2999 صفحة من حجم الكارت بوستال، ويباع فى مكاتب سيدنا الحسين وعند مسيو جوانى عامل التذاكر فى شباك رمسيس فنحث القراء على التبليغ عنه حيث يجدوه.

مجلة المسرح أغسطس 1927

● أيها المديرون لمسارح الكوميدى خذلتكم الحكومة بهذا الإجحاف ولكن الشعب الذى يتلقى دروس الحياة الأخلاقية فِى قالب يقبله عقله يناصر كم رغم كل محاولة .

لئن أفلحوا فى إقصائكم عن تلك اللجنة التى ظنوا أنهم ضموا إليها كل شىء فى الفن فأغدقوا على أعضائها المال من جيوب الشعب . فإن ذلك الشعب لايزال يحفظ لكم فى نفسه جميل قدرتكم على تهذيبه والأخذ بيده . فإلى الأمام وحدكم يناصركم الله و الشعب وانتم بهما واصلون بمشيئة الله إلى الذى تبتغون.



●ف ى أوروبا ، حيث للفن والفنانين قيمة قد تتضاءل أمامها أقدار الكبراء والعظماء ، وتقصر عن الوصول إليها همم الكثيرين ترى للمثل أو الممثلة ، والمغنى أو المغنية ، من المكانة الاجتماعية و المالية أيضاً ، مايجعلنا فى حسرة وأسف على سعر فنانينا وفناناتنا!

مجلة التياترو المصوره فبراير 1925

هناك يجدون الثروة و العظمة والنفوذ والجاه ، وهنا ليست الممثلة الإ امرأة يتمتع النظارة بالتطلع إلى جسمها وحركاتها ويستمتع بتثنيها وتخطرها على خشبة المسرح ، فاذا فقدت ميزة من هذه أحيلت على الاستيداع ، وإذا نقبت فى جيوبها وخزائنها حينذاك تولتك الدهشة والإشفاق.. بضعة قروش أو ملاليم وعلبة بودرة

مجلة المسرح اغسطس 1927

» استر شطاح...



ممثلة قديمة... كانت بفرقة عزيز أفندى عيد تمثل الفودفيل، مثلت :"ضربة مقرعة" و"الماسون" و"الابن الخارق للطبيعة" و "ليلة زفاف" وكانت لابأس بها فى هذا النوع... تجيد فن الكوميدى دراماتيك والتراجيدى.. ومثلت رواية لويس الحادى عشر حيث كانت تمثل ولى عهد فرنسا... وهى من كبار فرقة إخوان عكاشة.

مجلة التياترو المصورة فبراير1925

» مارى منصور...



ممثلة حديثة تخرجت من مسرح رمسيس، وتقدمت بسرعة، شاهدتها فى مسرح الريحانى فى رواية البرنسيس فأعجبت بها كثيراً وهى فتاة خفيفة الروح تجيد فى الكوميدى والفودفيل، حسنة الهندام، مغرمة بالفن، تواقة إلى التشبه بالكبيرات فيه وأملنا كبير فى نجاحها ما دامت تحت أكناف الأستاذ عزيز أفندى عيد.

مجلة التياترو المصورة فبراير1925

» جزيل ليفى...



من الفتيات اللاتى قل أن يوجد نظيرهن للمسرح... مجتهدة، نشيطة، زكية... لها استعداد كبير للسينما حتى أنها مرة أعجب بها مدير شركة موصيرى عندما ظهرت فى بروفة فيلم كان يأخذه من الأستاذ الريحانى... ولو أمد الله فى حياتها لكان لها مستقبل باهر فى عالم السينما فسلام عليها وعلى مكارم أخلاقها

مجلة التياترو المصورة فبراير1925

» سنيةعبدالعزيز...



من ضمن أفراد فرقة ملحنات الماجستيك... يمكن الاعتماد عليها كثيراً فى ألحان المجموعة... حسنة السيرة... مطيعة للأوامر... مواظبة على العمل... وتحسن كثيراً لو تعطى التفاتًا للأدوار التى تمثل أمامها.

مجلة التياترو المصورة فبراير1925

ذاكرة المسرح

فرقة عمر الخيام

د. عمرو دواره

تأسست عام 1969 ، وقد قام بتأسيسها "طلعت حسن" المدير الفنى السابق لفرقة "الريحانى"؛ وذلك بمشاركة المخرج جلال الشرقاوى مديرها الفنى ومخرج أغلب عروضها.

قدمت الفرقة أول عروضها بعنوان "الشنطة فى طنطا" من اقتباس حسين عبد النبى وإخراج عبد المنعم مدبولى، وقام بالبطولة كل من صلاح منصور، صلاح قابيل، حسين عبد النبى، ميمى شكيب، سهير رمزى، ودرية أحمد.

قام المخرج القدير عبد الرحيم الزرقانى بإخراج ثانى عروض الفرقة بعنوان "إتفضل قهوة" والذى أسند بطولته لنجم الكوميديا "إسماعيل ياسين" بعد فترة انقطاع عن المسرح، وشاركه البطولة صلاح منصور وحسين عبدالنبى وصلاح قابيل وليلى فهمى.

تولت عروض الفرقة التى شارك فى تقديمها نخبة من كبار الفنانين نذكر من بينهم "النحلة والدبور" (1969)، "البكاشين" (1970)، والتى شارك فى بطولتها النجم فريد شوقى، "افتح يا سمسم" (1972)، بطولة ليلى طاهر، نبيلة السيد، محمد رضا، ووحيد سيف، "تمر حنة" (1974) ، بطولة وردة، عزت العلايلى، وداود حمدى، زين العشماوى،" لعبة اسمها الحب" (1974)، بطولة ليلى طاهر وعمر الحريرى، "إنهم يقتلون الحمير" (1974)، وشارك فى البطولة أبوبكر عزت، ماجدة الخطيب، بدر الدين جمجوم، وداود حمدى،" شهرزاد" (1976)، بطولة لبلبة ومحمد عوض وصلاح منصور، "الفك المفترى" (1977)، بطولة جلال الشرقاوى، خيرية أحمد،عدلى كاسب، سعاد حسي، " 8 ستات"(1977)، بطولة هدى سلطان، خيرية أحمد، وليلى علوى، وزبيدة ثروت، "مين يشترى راجل" (1977)، بطولة فريدة سيف النصر، محمود القلعاوى، محمود أبوزيد، ووحيد سيف، "الجوكر"(1978) ، بطولة محمد صبحى وماجدة الخطيب ومحمود القلعاوى.

قدمت الفرقة عبر مسيرتها (1969) إلى (1977) ثلاثة عشر عرضًا يمكن تصنيفها تحت مسمى الكوميديا، أو الكوميديا الموسيقية، ويحسب للفرقة نجاحها فى تقديم أوبريت "تمر حنة" من ألحان الموسيقار الكبير بليغ حمدى، وأيضًا اهتمامها بالتعاون مع كبار الشعراء ومن بينهم كمال عمار، وعبد الرحيم منصور، وكذلك من كبار الملحنين، فبخلاف بليغ حمدى شارك أيضًا بألحانه كل من الفنانين على إسماعيل، محمد الموجى.

حرصت الفرقة عبر مسيرتها على تقديم عدد كبير من الوجوه الجديدة

كان ياما كان



السيدة روزاليوسف فى الفصل الأخير من غادة الكاميليا سنة ١٩٢٧

من فتح مسرحاً أغلق سجناً

فى بداية القرن العشرين كتب محمد عبده فى الوقائع المصرية عن كتب تطبع أسبوعياً ويقبل عليها العامة على ما فيها من أغلاط تاريخية وألفاظ سمجة وأوهام وكذب، وكان يقصد بها سير «الزير سالم»، و«أبى زيد الهلالى»، و«سيف بن ذى يزن».

ونصح الشيخ الإمام قراءه بأن يحثوا أولادهم على قراءة كتب التاريخ المعتبرة مثل «مروج الذهب» و«تاريخ ابن خلدون».

إنها النظرة المحافظة ذاتها التى تبناها سامى حنا الضعيف فى مقاله الذى أعادت نشره «مسرحنا» فى عددها الرابع 2007/8/6 والذى كان قد نشر فى جريدة «العناية» بتاريخ 5 سبتمبر 1924 أى بعد محمد عبده بحوالى ربع قرن ولكن فيما يخص فن التمثيل ودور المسرح.. غير أن كليهما (عبده، حنا) وقع فى الخطأ ذاته فلم يسألا نفسيهما: لماذا يقبل الناس على هذه النوعية من الفنون (فنون السرد فى حالة محمد عبده، وفنون الأداء فى حالة سامى حنا الضعيف) وربما لو سألا نفسيهما هذا السؤال لفتحا باباً واسعاً لتأمل حال المجتمع المصرى وقتها على المستوى الاجتماعى، وكذا الذائقة الجمالية.

تاريخياً، انتابت المجتمع المصرى حالة من الموار السياسى والاجتماعى والفنى منذ أواخر القرن التاسع عشر، تحديداً منذ سبتمبر 1881 حين صرخ عرابى صرخته الشهيرة: «لقد خلقنا الله أحراراً». ولم يكن لهذه الصرخة العرابية أن تتردد فى ربوع المجتمع المصرى كاملاً مرة واحدة وفى وقت واحد، وآتت أكلها شيئاً فشيئاً، فظهرت الصحافة النسائية مثلاً فى تسعينيات القرن التاسع عشر، وأطلق قاسم أمين أفكاره بعدها بسنوات 1899 – 1900 فى كتابيه تحرير المرأة، والمرأة الجديدة، كما نشأت الأحزاب 1907، وثار المصريون ثورتهم الشعبية الأشهر 1919، وأعلن الاستقلال – وإن كان اسمياً – وولد الدستور 1923. كما لا يمكن أن نغفل من هذا السياق كتابى «فى الشعر الجاهلى»، و«الإسلام وأصول الحكم» لطه حسين، وعلى عبد الرازق، وكذلك إرهاصات السينما المصرية – والعربية طبعاً – 1927، ونشأة جماعة الإخوان المسلمين فى العام نفسه.

وفق هذا السياق السياسى والاجتماعى الفوار والقلق وضع المصريون أفكارهم كافة على طاولة البحث والنقاش بما فى ذلك منظومة القيم، والمفاهيم العامة، كمفهوم المواطنة والقومية والدين... إلخ وفى هذا الجدل والحوار الاجتماعى العام تبنى فريق أفكاراً ليبرالية على حين واجهه فريق آخر بأفكار محافظة.. ولم يكن من ساحة للنزال سوى الدوريات الصحفية؛ وسيلة التواصل الوحيدة تقريباً والتى اتسعت لطرح كل الرؤى.

ومن المفاهيم التى كانت محل جدل واسع وحوار مستمر، مفهوم الفن عامة، وفن التمثيل على وجه الخصوص، فعلى حين ارتدى حنا الضعيف وآخرون رداء المحافظة وذم فن التمثيل ودور العرض المسرحى كما رأينا فى مقاله الذى أشرنا إليه آنفا، فقد تبنى فريق آخر رؤية ليبرالية مغايرة ليس فى نفى المذمة فحسب بل وإبراز مدى أهمية وخطورة فعل التمثيل فى الأخلاق إيجابياً.

ومن أمثال هؤلاء الشاعر قسطندى بك داود الذى كتب فى مجلة التياترو المصورة فى عدد مارس 1925 تحت عنوان فعل التمثيل في الأخلاق.. يقول:

«إن للتمثيل تأثيراً غريباً فى الأمم فكم أخلاق عجزت عن تهذيبها المدارس قومتها المسارح نعم إن المدارس والكتب تدلنا على وخامة العاقبة للجانى مثلاً وقد نقرأ ذلك اليوم وننساه غداً، أما إذا رأينا الجناية ممثلة أمام أبصارنا فى كل أدوارها وما لقيه مقترفها من القتل أو السجن جزاء ما جنت يده رسخ هذا فى نفوسنا وكان له من عظيم الوقع والتأثير ما لا يزول من ذهننا فإذا حدثتنا النفس الأمارة بالسوء يوماً بأن نمتطى صهوه الشطط ونركب متن الخطأ وذكرنا ما كان من نصيب مرتكب ذلك الوزر وقد فعل فى نفوسنا فعل السحر ثنانا عما صحت عزيمتنا عليه، فلا غلو ولا إغراق إذا قلنا إن الحكومة بمحاكمها وقضاتها ورجالها وسجونها لا تردع النفوس الشريرة عن غيها ردع المسارح التى تمثل لنا الحوادث تمثيلاص لا حى أثره منا فإذا عاضدت الحكومة فرق التمثيل فإنما تفعل ذلك لأنها تساعدها فى مهمتها مساعدة قلَّ نظيرها.... فعلى الحكومة والشعب أن يكونا متضامنين فى معاضدة أرباب المسارح تشجيعاً لهم على النهوض بهذه المهنة الشريفة إلى أرقى درجات الكمال.. وقد قيل إن من فتح مدرسة أغلق سجناً وينطبق هذا على المسرح تمام الانطباق ... فإذا صادف التمثيل تشجيعاً من الحكومة والشعب زاد رقياً».

ولم تكن الدعوة التى دعاها الشاعر قسطندى داود حول إعانة مهنة التمثيل حلماً بعيد المنال فقد كان مشروع إعانة التمثيل فى مصر واقعاً اختلف مناصروه فى كيفية تنفيذه.. فقد انعقدت لجنة التمثيل الاستشارية التابعة لوزارة الأشغال العمومية مساء الخميس 22 يناير 1925،

وهاهو حسين سعيد الكاتب بمجلة التياترو يكتب فى فبراير 1925 ، تحت عنوان: «مشروع إعانة التمثيل فى مصر... الخطأ فى التنفيذ..» يقول: «شرعت الحكومة المصرية فى أن تقف من الفنون الجميلة موقف أعرق الأمم فى الحضارة والتمدن وبدأت تشعر شعوراً حقيقياً أن الواجب القومى يقضى عليها بمد يد المساعدة إلى الذين عملوا ويعملون علي نصرة التمثيل والعناية به وإنهاضه من الهوة السحيقة التى تخبط فيها ردحاً من الزمن فى هذه البلاد. وقد يكون قيام الحكومة بهذا العمل خطوة واسعة نحو تحقيق أمانى البلاد، ونحو الغرض الأصلي من نهضتها الحديثة وظهورها بين الأمم بمظهر الرغبة فى إعادة ماضى مجدها وحضارتها».

وقد كان مشروع الحكومة يرفض إعانة التمثيل الكوميدى، وهو الخطأ الذى ناقشه حسين سعيد فى هذا المقال، وكانت حجة القائمين على المشروع أن التمثيل الكوميدى يجد رواجاً من الجمهور ولا يحتاج لإعانة... يقول حسين سعيد: «فلو أخذت اللجان بمبدأ إقبال الجمهور على التمثيل الهزلى فتكون قد نسيت أن هذا ليس معناه إقبال الجمهور على الممثلين.... ولهذا فمن أوجب واجباتنا أن نلفت نظر الحكومة إلى الحقائق التى ذكرناها لئلا تضيع الفائدة التى ترجوها البلاد من وراء مجهود حكومتها ونهضتها الحديثة لمساعدة التمثيل.

فى يوم .. فى شهر

● 30 سبتمبر 1912 توفى يعقوب صنوع – رائد المسرح المصرى -في باريس عن 74عاماً بعد مرض لمدة عامين.

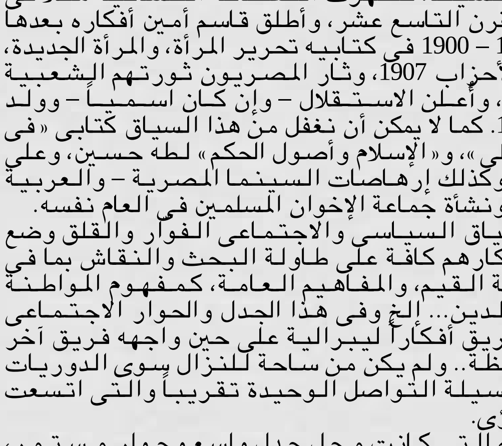
● 10 مارس 1920 العرض الأول لأوبريت "العشرة الطيبة" ألحان سيد درويش وإخراج عزيز عيد.



● 10مارس 1923 أول عرض لفرقة رمسيس المسرحية لرواية المجنون. وتكونت الفرقة من يوسف وهبى، وعزيز عيد، وفاطمة اليوسف، وحسين رياض، وأحمد علام، ومختار عثمان، وحسن فايق، واستفان روستى، وفتوح نشاطى، وفاطمة رشدى، وزينب صدقى، وأمينة رزق.

● 1933 فى هذه السنة تظهر أول رواية لتوفيق الحكيم وهى "عودة الروح" وأول مسرحية له وهى "أهل الكهف".

● 1934يكتب "توفيق الحكيم" مسرحية "شهرزاد" وينشر طه حسين رواية "دعاء الكروان".



وكان فى مقدمتها سهير رمزى، مشيرة إسماعيل، فايزة فؤاد، ناهد جبر، بوسى، راوية عاشور، ليلى علوى، إبراهيم عبد الرازق، وحيد سيف، سيد زيان، حسن حسنى، محمد نجم، نبيل بدر، رياض الخولى، ضياء الميرغنى، ومحمد فريد.

قدمت الفرقة عروضها على مسرح عمر الخيام (منذ تأسيسها وحتى عام 1975)، وهو مسرح كان ملحقاً بفندق عمر الخيام المطل على النيل بالزمالك وكان يستخدم كمخزن للفندق، وقد أزيل المسرح عام 1975 عند البدء فى بناء فندق "ماريوت"، و قد قدمت عروض الفرقة الأخيرة على مسرح "فريد الأطرش" (مسرح الفن فيما بعد) بحديقة معهد الموسيقى العربية.

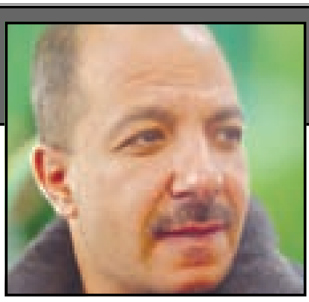
شارك فى تقديم عروض الفرقة نخبة من كبار المخرجين، وفى مقدمتهم عبد الرحيم الزرقانى، عبد المنعم مدبولى، جلال الشرقاوى.

قدمت الفرقة عبر مسيرتها عدة نصوص مقتبسة من نصوص أجنبية قام باقتباسها كل من حسين عبد النبى، ولينين الرملى.

كما قدمت عدة نصوص مؤلفة لكل من د. رشاد رشدى، يوسف عونى، ماهر ميلاد، إسماعيل العادلى، سعد الدين وهبة، نبيل بدران، يسرى الإبيارى.

مجرد بروفة

يرقص .. مسرح الدولة



■ يسرى حسان

ysry_hassan@yahoo.com

ليس بينى وبين السيدة فيفى عبده أية «حزازيات» .. ودعك من صحة اللغة ولا تقل لى إنها «حساسيات» وليست «حزازيات» لأننى سأفحمك بأن البلاغة هى «مطابقة الكلام لمقتضى الحال» .. ومع السيدة فيفى عبده تكون «حزازيات» هى الأكثر بلاغة .. وعليه - وبالعند فيك - أقول ليس بينى وبينها أية حساسيات!!

وقد ذهبت لمشاهدة عرض «روايح» الذى تقدمه فيفى عبده على مسرح فاطمة رشدى تبع مسرح الدولة، ورغم كل التحذيرات والآراء شديدة السلبية فى العرض.. ذهبت وليس فى نفسيتى أى شئ ضدها يدفعنى للتربص بها ، وإنما ذهبت كيوم ولدتنى أمى - لا تفهمنى غلط أرجوك- ذهبت أبيض تماماً من ناحيتها، ومن ناحية مسرح الدولة طبعاً .. وقلت إن من حدثونى عن سوء العرض مغرضون وحاقدون .. وربما شاهدت عرضاً مسرحياً بحق وحقيق.. ليه لأ.. « يحيى العظام وهى رميم» .. نسيت كل شىء .. طريقة فيفى فى التمثيل، وسوابق المؤلف التى لا تبشر بأى خير وقلت إن الأمر مع مسرح الدولة لابد أن يكون مختلفاً.. دا مسرح الدولة يا جماعة، على رأى الفنان الصديق أشرف زكى.

الحاصل أننى لم أشاهد سوى مجموعة نمر راقصة، وحدوتة ساذجة - لن أقول تافهة حتى لا يعتبرها البعض إساءة أدب منى- فلا نص ولا تمثيل ولا إخراج .. إنما رقص × رقص .

العرض حقق إيرادات غير مسبوقة .. وربما تكون غير ملحوقة .. إذن ستظن أننا أصبحنا فى «مزنق» ولن نستطيع أن نفتح فمنا بكلمة واحدة، فهو بسم الله ما شاء الله شغال زى الفل وضارب - مش مهم ضارب إيه - ولن يستطيع أحد أن يوجه لوماً لمسرح الدولة أو يتهمه بالفشل.. عايزين إيه ؟ جمهور وجبنا .. نجوم وتعاقدنا .. إيرادات وحققنا!

لا أحد ، بالطبع ، يكره أن تكون مسارح الدولة كاملة العدد، ولا أحد يريد لها أن تكون كئيبة ومتجهمة وتتوجه إلى النخبة فقط، لكننا فى الوقت نفسه لا نريد لها أن تهبط إلى هذا الدرك الأسفل من الفن بحجة تحقيق إيرادات .. فهناك دور لمسرح الدولة عليه أن يلعبه.. ومهمة أنشئ من أجلها عليه أن يؤديها.. أما أن يمارس نفس الدور الذى يمارسه المسرح التجارى الهابط والذى كاد يندثر الآن فهذا ما ينحرف به عن دوره الأساسى ويجعله ضد المسرح على طول الخط.

وأنا راضى ذمة الدكتور أشرف زكى رئيس مسرح الدولة وهو رجل فنان ومثقف وأستاذ يُعلم فنون المسرح لطلابه فى الأكاديمية التى هى للفنون.. هل ينتمى عرض «روايح» لأى نوع من أنواع المسرح.. هل هناك نص .. هل هناك تمثيل .. هل هناك إخراج؟

أعرف أن أشرف زكى يسعى لإنجاح مسرح الدولة وإعادة جمهوره إليه، كما يسعى لإحداث نوع من التوازن بين العروض التى يقدمها ويسعى كذلك إلى محو السمعة السيئة التى لهذا المسرح من أنه يضرب فى الفراغ وينغلق على ذاته ولا يتوجه سوى لأصحاب النظارات المقعرة .. كل هذا جميل ومفهوم وواضح ويشكر عليه ... لكن الرغبة فى التوازن لا يجب أن تؤدى إلى الانزلاق .. والرغبة فى الجماهيرية لا يجب أن تؤدى إلى التسطيح والسذاجة.

فليرقص مسرح الدولة على كيفه ليس لدينا شئ عنده سوى القيمة.. فليرقص ما شاء له أن يرقص والمهم ما موقع هذا الرقص من فن المسرح.. الرقص لا يعيبه .. إنما الذى يعيبه أن يكون مقصوداً لذاته.. ولتحقيق رغبة راقصة معتزلة فى أن تقول « أنا أهو» .. يمكن للأستاذة فيفى عبده أن تحقق كل ما ترغب فيه ولكن بعيداً عن مسرح الدولة .. ويمكن لأشرف زكى - الذى أقدر تماماً حسن نيته - أن يستعين بالراقصات، المعتزلات منهن واللاتى مازلن على قيد الرقص.. بشرط أن يوظفهن فى خدمة الفن لا فى خدمة «الهز».. لا أحد يكره الهز.. ولكن للهز أماكنه التى يقصدها طالبو الفرفشة.. ونحن نربأ بمسرح الدولة أن يكون واحداً من هذه الأماكن، خاصة وأن على رأسه فناناً محترماً ..يُعلم فنون المسرح لطلاب الأكاديمية التى هى للفنون!!!

مسرحنا MASRAHONA

الاثنين 2007/8/20

السنة الأولى ــ العدد السادس

فى يوم فى شهر .. سبعة

فى أول عروضه المسرحية الجديدة لهذا الموسم يقدم قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية حالياً على مسرح محمد عبد الوهاب بالإسكندرية العرض المسرحى «فى يوم .. فى شهر .. سبعة» عن نص «بيرجينت» لهنريك إبسن وكتابة سعيد حجاج والأشعار لسعيد الفرماوى وألحان محمد باهر وديكور محمد هاشم واستعراضات حسن إبراهيم والإخراج لحسن حلمى.

يقول خالد جلال «رئيس قطاع الفنون الشعبية»: إن المسرحية سوف تنتقل بعد انتهاء عروضها بالإسكندرية إلى مسرح البالون بالعجوزة بداية من أول سبتمبر المقبل.

المسرحية بطولة وغناء أحمد إبراهيم ونيرة عارف وعبدالله حفنى وتقدم فى قالب غنائى استعراضى.



■ نيرة عارف



■ مسرح دمياط بعد التجديد



■ د. نظيف وفاروق حسنى ود. البرادعى ود. نوار يشاهدون الصرح الثقافى الجديد

عودة الروح ... إلى دمياط

عشر سنوات كاملة عاشتها دمياط بدون قصر للثقافة يستوعب المئات من كتابها وأدبائها وفنانيها الذين يملأون الدنيا كتابة وإبداعًا وفنا.

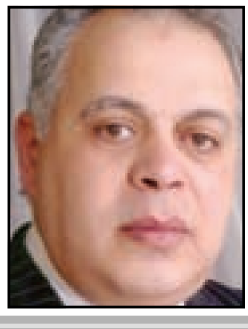
كان القصر الذى أنشئ عام 1964قد أغلق للترميم منذ عشر سنوات وواجهته خلال تلك السنوات مشاكل عديدة حالت دون إتمام عملية الترميم.. ونظرًا لما يلعبه هذا القصر من أدوار ثقافية مهمة فقد قرر الفنان د. أحمد نوار رئيس هيئة قصور الثقافة بمجرد تولى رئاسة الهيئة، إنهاء كافة مشاكله والإسراع بترميمه وافتتاحه.... وقام بزيارته عدة مرات وفى خلال 18شهرًا كان كل شىء قد تم وتحولت الخرابة الموجودة فى قلب دمياط إلى صرح ثقافى مزود بأحدث التقنيات التكنولوجية، وظهر الثلاثاء الماضى أعلن عن عودة الروح إلى ثقافة دمياط، عندما قام د. أحمد نظيف رئيس مجلس الوزراء وفاروق حسنى وزير الثقافة ود. حاتم الجبلى وزير الصحة، وعبد السلام المحجوب وزير التنمية المحلية وأحمد المغربى وزير الإسكان، وفايزة أبوالنجا وزير التعاون الدولى، ود. محمود أبوزيد وزير الرى والموارد المائية ود. محمد فتحى البرادعى محافظ دمياط والفنان د. أحمد نوار رئيس هيئة قصور الثقافة، بافتتاح هذا الصرح الثقافى الذى بدا شامخًا ومتألقًا وباعثًا على الفرح الحقيقى.

وهذا القصر - كما يقول الشاعر مصطفى السعدنى رئيس إقليم شرق الدلتا الثقافى - يضم مسرحًا كبيرًا مزودًا بأحدث التقنيات ووسائل التأمين ضد الحريق ويتسع لـ 480 مقعدًا.

كما يضم القصر مسرحًا صيفيًا يتسع لـ 115مقعدًا، وقاعة معارض للفن التشكيلى، وناديًا لتكنولوجيا المعلومات يحتوى 12جهاز كمبيوتر، ومكتبة للأطفال تضم حوالى 5 آلاف كتاب، وناديًا للأدب، وآخر للمرأة، وقاعة للتدريب، ومكتبة للكبار تضم أكثر من 10 آلاف كتاب... وبلغت التكلفة الإجمالية لعمليات الترميم والتأثيث حوالى 6,5 مليون جنيه.

وإذا كانت دمياط قد حظيت خلال الشهور الماضية بعدة صروح ثقافية جديدة منها قصر ثقافة دمياط الجديدة وقصر فارسكور وقصر الزرقا وكان آخرها قصر ثقافة دمياط فإن هناك 20 موقعًا ثقافيًا جديدًا تستعد لدخول الخدمة هى الأخرى فى سوهاج وبنى سويف والمنصورة والسويس وأسوان وغيرها من المحافظات لتكتمل منظومة العمل الثقافى فى الأقاليم ويجد المواطنون أماكن حضارية لائقة يمارسون فيها أنشطتهم الثقافية التى لا تعد نوعاً من الترف بل ضرورة لبناء مواطن أكثر رقيًا وتحضرًا يسهم بدوره فى بناء وطن نتمناه جميعًا.

كواليس



د. أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح، أكد سعادته بعد تحقيق العروض التى يقدمها مسرح الدولة حالياً لإيرادات كبيرة بالمقارنة بالسنوات السابقة حيث يبلغ متوسط الإيراد اليومى للعروض 20 ألف جنيه، وإن كان د. أشرف زكى قد رفض التعليق على مستوى هذه العروض من حيث قيمتها الفنية.



المخرج عبد الرحمن الشافعى، يواجه أزمة كبيرة بسبب عدم وجود مسرح لاستضافة العرض الجديد الذى يجرى بروفاته حالياً باسم «تغريبة مصرية» للكاتب أبو العلا السلامونى وتنتجه فرقة السامر بهيئة قصور الثقافة، وكان من المقرر تقديم العرض خلال رمضان القادم بطولة أحمد ماهر وماجد منير وعدد من فنانى السامر، ديكور صبحى السيد وألحان أحمد خلف واستعراضات أحمد يونس.



د. أحمد مجاهد المدير الجديد لصندوق التنمية الثقافية، استلم مهام منصبه الأسبوع الماضى ويقوم حاليا بمراجعة جميع ملفات أنشطة الصندوق لدراستها ووضع تصور لطبيعة برامج عمله خلال الفترة القادمة، د. مجاهد طلب من الصحفيين منحه مهلة أسبوعاً واحداً للرد على أسئلتهم المتعلقة بخطة عمله، مجاهد أمامه خطة عمل شاقة استعدادا للمهرجان التجريبى واحتفالات شهر رمضان.

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر